

ఇంటర్మీడియట్
రంగస్థల శాస్త్రం
ప్రథమ భాగం
[నాటకము, దర్శకత్వము]

రచయితలు
శ్రీ శ్రీనివాస చక్రవర్తి
శ్రీ మొదలి నాగభూషణశర్మ
శ్రీ విన్నకోట రామన్నవంతులు

సంపాదకులు
శ్రీ కె వి గోపాలస్వామి



తెలుగు అకాడమి
హైదరాబాద్-29
1996

Acc No
19724

Intermediate Rangastala Saastram I, Authors Sri Srinivas Chakravarti, Sri
M Nagabhushana Sarma Sri V Ramanna Pantulu, Editor K V Gopala
Swami, Reprint 1996 pp xvi + 260

© TELUGU AKADEMI
HYDERABAD

First Edition 1970

Reprint 1996

Copies 500

894.8132

SRI

Published by TELUGU AKADEMI, Hyderabad - 500 029 (Andhra Pradesh) under the Centrally Sponsored Scheme of Production of Books and Literature in Regional Languages at the University level of the Government of India in the Ministry of Human Resource Development, New Delhi

*All rights whatsoever in this book are strictly reserved
and no portion of it may be reproduced by any process
for any purpose without the written permission of the
copy right owners*

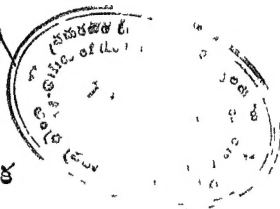
Price Rs 24=00

Printed in India
Printed at M/s Charita Graphics, Hyderabad
Andhra Pradesh

06
27
197

Aleena
19724

భూమిక



భారత పశుత్వంవారి ఆర్థిక సహాయంతో తెలుగుఅకాడమి పశు రిందిన ఇంటర్మీడియట్ పాఠ్యగ్రంథాలలో ఇది సలభై తొమ్మిదవది ఈ గ్రంథ ప్రచురణకు దారితీసిన విశేషపరిస్థితులను, ఈ ప్రచురణలోని విశిష్టతను, క్లుప్తంగా అయినా, వివరించడం మా కర్తవ్యము

భారతీయ విశ్వకళాపరిషత్తులలో విద్యాదోధన మార్గభాషలలోనే జరగడం మందిదనే సూచనలు దిరకాలంగా వెలువడుతూ ఉన్నాయి 1966 లో వెలువడిన కొరారి కమిషన్ నివేదిక ఈ సూచనలకు ఒక నిర్దిష్టరూపమిచ్చింది ఆ నివేదికను భారతపశుత్వంవారు ఆమోదించడంతో భారతీయ భాషలలో ఉన్నతవిద్యాదోధన కనువుగా పాఠ్యగ్రంథాలను వ్రాయించడం, పురురించడం ఆవశ్యకమయినది ఇందుకనుగుణంగా భారతపశుత్వంవారిక పూజాళకను రూపొందించి రాష్ట్రప్రభుత్వాలకు అందజేసినారు

ఆంధ్రప్రదేశ్ ప్రభుత్వంవారు ఈ సందర్భంలో సముచితమైనసలహాలు ఇచ్చేటందుకు మాజీ విద్యాశాఖ కార్యదర్శి శ్రీ జె పి ఎస్ గిన్ ఆచార్యులతో ఒక సంమాన్ని నియమించినారు గిన్ సంఘంవారి నివేదిక, భారతప్రభుత్వం వారి ప్రణాళిక భాషావిషయంలోనూ బోధన విషయంలోనూ చేసిన సూచనలమేరకు తెలుగు అకాడమిని స్థాపించడం జరిగింది 1969-70 నుంచి వెలుగులోకి వచ్చే రెండేళ్ళ ఇంటర్మీడియట్ కోర్సుకు కావసిన పాఠ్యగ్రంథాలను వ్రాయించి ప్రచురించడం, శాస్త్రగ్రంథరచనకు ఆవశ్యకమైన పారిభాషికపదాలు సమ కూర్చడం మొదలైన బాధ్యతలు పర్యవసానంతో తెలుగు అకాడమి విధులుగా పరిణమించినాయి ఈ గ్రంథాల పురురణకయ్యే మొత్తం ఖర్చును భారత పశుత్వము భరించడానికి సమ్మతించినది రాష్ట్రంలోని ఇంటర్మీడియట్ కోర్సులతో సంబంధమున్న ఆంధ్ర, ఉస్మానియా, శ్రీ వేంకటేశ్వర విశ్వకళాపరిషత్తులు ఇందుకు కావసిన సహాయ సహకారాలను అందజేయడానికి అంగీకరించినవి

రాష్ట్రవిద్యాశాఖాధికారి పర్యవేక్షణలో పై మూడు విశ్వకళా పరిషత్తుల పృథివిదులు కలిసికట్టుగా తయారుచేసి ఇచ్చిన పాఠ్యపృథ్వాళిక కనుగుణంగా గ్రంథరచనకు ప్రయత్నాలారంభించినాము కళానాలలు తెరవడానికి అప్పటికి వ్యవధి తక్కువగా ఉన్నందువల్ల పృథమ సంవత్సర పాఠ్యాంశాలను మాత్రమే పుస్తకరూపంలో అందించడానికి నిర్ణయించినాము

మూడు విశ్వకళా పరిషత్తులలో ఆయా శాఖలకు అధిపతులుగా ఉన్న ఆచార్యులనుంచి - సాధారణంగా తెలుగు మాతృభాషగా ఉన్నవారినుంచి - ఆయా గ్రంథాల నిర్మాణ కార్యక్రమాలకు నిపుణులను (Experts) ఎన్నుకొన్నాము వారి సలహా సంప్రదింపుల మీదనే రచయితలకు ఎన్నుకొన్నాము రచనల గుణదోష పరీక్షచేసి తగిన సలహాలిచ్చి మెరుగులు దిద్దడానికి సంపాదకులు (Editors) గా కొందరిని అదే పద్ధతిలో నియమించినాము ఇట్లా సిద్ధమైన వ్రాతప్రతులకు వివిధ కళాశాలలనుంచి ఆహ్వానింపబడిన అనుభవజ్ఞులైన ఉపన్యాసకులు సమక్షంలో సమీక్షించడం జరిగింది గ్రంథాలలోని విషయభాగము దోషరహితంగా ఉండే టట్లు చూసి ధృవపరిచే బాధ్యత నిపుణులు వహించినారు అనుభవజ్ఞులైన రచయితలు, నేర్పరులైన సంపాదకులు, సమర్థులైన సమీక్షకులు, ఆధికారిక పరిజ్ఞానమున్న నిపుణులు - ఇందరు జతపడి, విశ్వవిద్యాలయ స్థాయిలో తయారు చేసిన పాఠ్యగ్రంథాలను సాధ్యమైనంత తక్కువ వెలకు తెలుగుభాషలో ప్రచురించడం ఇదే మొదటిసారి వీటిని ఉపాధ్యాయులు, విద్యార్థులు సద్వినియోగము చేస్తారని ఆశిస్తున్నాము

ఈ సందర్భంలో ఈ పాఠ్యగ్రంథాలలో అవలంబించిన తై లిని గురించి, పారిభాషిక వదజాలాన్నిగురించి విశదీకరించవలసి ఉంది

ఆంధ్రప్రదేశ్ పృథ్వుత్వము 1965లో నియమించిన లక్ష్మీకాంతం సంఘంవారు గ్యాంఫిక వ్యావహారిక వివాదాలమీద తర్జనభర్జనలు చేసి ఉభయ పక్షాలకూ ఆమోదయోగ్యమైన నిర్ణయమొకటి చేసారు తెలుగు మొదటిభాషగా వదిలే విద్యార్థులు సాహిత్యము విధిగా నేర్చుకోవలసినప్పుడు గ్యాంఫిక భాషలో ఉన్న గ్రంథాలను చదువుతారని, ఇతర సందర్భాలలో - అంటే శాస్త్రగ్రంథ వరనకు - శిష్టవ్యావహారిక రచనలను చదువుతారని, పై సంఘంవారు చేసిన సూచనను కొన్ని మార్పులతో ప్రథ్వుత్వ మంగీకరించింది గ్విన్ సంఘంకూడా ఈ నిర్ణయాన్ని ఆమోదించింది శిష్టవ్యావహారిక తై లి విషయంలో ఏమీ నియమాలను అనుసరించవలెనో లక్ష్మీకాంతం సంఘంవారు విపులంగా నిర్దేశించినారు, అతాదమి పాలకవర్గంవారు కూడా ఈ చర్చలను పునఃపరిశీలింది, భాషా నిపుణు

లతో సంప్రదించి చేసిన నిర్ణయాలను ఆధారము చేసుకొని ఈ పాఠ్యగ్రంథాలలో ఆధునిక ప్యామాణికభాష కొక రూపమిచ్చి ఉపయోగించినాము

ఇక పారిభాషికపదాల విషయము తెలుగులో ఈ నాటివరకూ పృథురిత మైన శాస్త్రగ్రంథాలలో, అవిభక్త మద్రాసు ప్రభుత్వము థాంట్ ప్రభుత్వము, సైంటిఫిక్ అండ్ టెక్నికల్ టెర్మినాలజీ కమిషన్ వారు తయారుచేయించిన పారిభాషికపదపట్టికలలో, జాతీయీకరించిన పాఠ్యగ్రంథాలలో, ఉచితర ప్యామాణిక రచనలలో లభ్యమైన నాంకేతిక పదాలను అన్నింటినీ సాధ్యమయినంత ఎరకు సంపాదించి అకాడమి క్రోడీకరించింది గ్రంథకర్తలు, నిపుణులు కొన్ని పట్టికలను తయారుచేసినారు పది పన్నెండు ముఖ్యనియమాలను అనుసరించి శాస్త్రీయ పద్ధతిలో భిన్నపారిభాషికపదాలనుంచి ప్యామాణికమైన పదాలను నిర్ధరించినాము మూడు విశ్వకళాపరిషత్తులలోని శాస్త్రనిపుణులు, అకాడమిలోని భాషానిపుణులు ప్రత్యేకసమావేశాలలో కలిసి చర్చించి అంగీకరింపన పారిభాషిక పదాలను మాత్రమే గ్రంథాలలో వాడినాము తెలుగు మాటలను మొదటిసారి వాడి నప్పుడు వాటి అంతర్జాతీయ పర్యాయపదాలను కుండలీకరణాలలో 'పేర్లొన్నాయి ప్రకృత గ్రంథరచనావిధానాన్ని, ఆంధలోని విశిష్టతను 'ప్రవేశిక'లో రచయితలు, సంపాదకులు వివరించినారు

అకాడమి స్థాపన ఒరిగి, వ్యధమనంవత్సరి పాఠ్యగ్రంథ రచనా కార్యక్రమంలో అడుగుపెట్టేసరికి కళాశాలలు తెరవడానికి ఆరునెలలు వ్యవధి మాత్రమే ఉంది ఈ స్వల్పకాలంలో, రాష్ట్రాన్ని ఆవరించిన సంక్షోభ సమయంలో పై కార్యకలాపమంతా నెరవేర్చవలసిరావడం కష్టమే అయింది అయినా థాంట్ ప్రభుత్వంవారు సకాలంలో ఇచ్చిన ఆర్థికసహాయంవల్ల రాష్ట్రప్రభుత్వము, విశ్వ కళా పరిషత్తులు, అకాడమి పాలకవర్గము, అకాడమి సభ్యులు, రచయితలు, సంపాదకులు, చిత్రకారులు, బ్లాక్ మేకర్లు, ముద్రాపకులు మా కిచ్చిన తోడ్పాటు వల్ల ఈ కార్యక్రమము జయప్రదంగా నెరవేరింది వారందరికి మా కృతజ్ఞత

ప్రకృత గ్రంథరచనలో మాకు తోడ్పడిన నిపుణులు శ్రీ అబ్బూరి రామకృష్ణరావు, శ్రీ ఎ ఆర్. కృష్ణ గార్లకు, చిత్రకారుడు శ్రీ పి ఆర్ రాజాకు మా ప్రత్యేక కృతజ్ఞతలు

శాస్త్రగ్రంథ ప్రచురణలో మా కిది ప్రథమ ప్రయత్న మైనందువల్ల దేశకాల పరిస్థితులవల్ల ఏవైనా కొన్ని లోపాలు ఈ పాఠ్యగ్రంథంలో కూడా నహజంగానే దొర్లి ఉండవచ్చు పునర్ముద్రణలో ఈ గ్రంథము మరింత సర్వాంగసుందరంగా వెలువడుతుందని ఆశిస్తున్నాము

ప్రవేశిక

విద్యార్థిలో సమగ్ర వ్యక్తిత్వాన్ని రూపొందించడం - అంటే ఆతడు
 ఒక తిరు తెన్నులను పరిసరానుగుణంగా తిర్చిదిద్దుకొనేటట్లు చేయడం - అధ్యయన
 విద్యా విధాన లక్ష్యాలలో ఒకటి. ఆలోచన (intellect) కూడా ఆవేశాలకూ
 (emotions) పొత్తు కుదిరితేగాని ఇది పొందిపొనగేదికాదు కానీ, ఇంతవరకూ
 వ్యక్తిగత ఆలోచనాశాఖలు విస్తరించడానికి మాత్రమే మన అభ్యయనాధ్యాప
 నాలు ఒదిగిపోతూ (ప్రధానంగా) దోహదము చేసినవి ఈరెండు వాస్తవాన్ని కల్ప
 నరూ (real & imagine) ఆలంబనంగా చేసుకొన్న అనుభూతులద్వారా
 వ్యక్తిలో భావాలను (emotions) రేకెత్తించి, తీగ సాగించడంకూడా అత్యవ
 సరమని గుర్తించడం జరుగుతున్నది మనోభావాల పెరిగింది (increased
 maturity), గుణాగూ వివేచన (judgment), సమికరణ (poise), అవగా
 హన జ్ఞానము (understanding), స్వాతంత్ర్యస్ఫూర్తి (independence),
 నాయకత్వ శక్తులు (leadership) వంటి గుణ సందోహాన్ని ప్రాధికృతి పోషించ
 గలిగిన రంగస్థలకావ్యము (Theatre Arts) విద్యాలయాలలో ప్రవేశపెట్టడం
 విద్యార్థుల మానసిక జీవిత (intellectual and emotional life) ప్రవృత్తు
 లను లలితంగా మలచడానికే

నాటకరంగము నాలుగు లోడుగుతున్న దేశాంతరాలలో కూడా విద్యా
 విధాన లక్ష్యాల సందుకోవడానికి ఈ రంగస్థలకళను ఒక బోధనాసాధనం
 (medium)గా ఎన్నుకోవడం నిన్నుమొన్ననే మొదలయిన సంప్రదాయము
 విద్యావిధానంలో నాటకరంగము (theatre) విప్లవంగా వినియోగపరచగలదని
 ఈ యుద్ధానికి ఆమోదించినారు అయితే ఈ అభినయ కళను ఏ ప్రజాళితో
 ఎ ప్రకారము అధ్యాపనము చేయవలెనన్న దానిమీద మాత్రం మింకా అభిప్రాయాలు
 ఏకీకృతాలు కాలేదు

ఇక మనదేశాంతరంగా చూడము మనవిద్యావిధానంలో సంగీత,
 నృత్య, వర్ణ చిత్రలేఖన (painting), శిల్పాల స్థానాన్ని మనమేనాదో గుర్తించి

నాము వ్యత్యేకంగా ఈ కళల అభ్యసనానికి విద్యాలయాలు మన కుండేవి మన విద్యాలయాలన్నింటా ఈ కళలన్నింటినో, కాక కొన్నింటినో సామాన్యంగా నేర్పడానికి అవకాశాలున్నవి ఈ కళలనుబోధించే విద్యాసంస్థలలో మన రాష్ట్రప్రభుత్వాల వీటిలో ఉత్పత్తులనువాటిని (products) వినియోగించుకోగలుగున్నవి కానీ, రంగస్థల కళలకు ఆ అదృష్ట మింకా వట్టలేదు వ్యత్యేక విషయం (specialisation)గా తీసుకొన్న విద్యార్థులకు దీనిని బోధించడానికి బరోడా సంగీత కళాశాల (College of Music, Baroda) లో అవికాళ యున్నది ఆంధ్ర విశ్వవిద్యాలయంలో దీనిని పార్టుటైమ్ డిప్లమా కోర్సుగా చేసినారు రంగస్థల కళల ప్రగతికి యువ జాతీయ నాటక విద్యాలయము (National Institute of Drama, New Delhi) బాధ్యత వహిస్తున్నది హైదరాబాద్‌లోని నాట్యవిద్యాలయము (Nalva Vidyalaya) బొంబాయి, కలకత్తా, మద్రాసులలోని నాటకరంగసంస్థలు (Theatre Institutes) అనుబంధంగాఉన్న నాటక బోధనాలయాలూ పేరుకెక్కినవే అయినా, విద్యాసంస్థలుగా పరిగణన కిక్కినవికావు

మనరాష్ట్రంలో భవిష్యత్ ప్రదాళికారచన జరుగుతున్నప్పుడు - 1963లో - అప్పటి విద్యామంత్రి శ్రీ ఎ వి జి రాజు ఈ రంగస్థల కళల ప్యామున్యాలిని గుర్తించి, ఒక ప్రభుత్వ లలితకళల కాలేజీని (Govt College of Fine Arts) వాతైరులో తృతీయ ప్రణాళికా కాలంలోనే స్థాపించడానికి అది 1975-76 నాటికి ఒక నిర్దిష్ట స్వరూపాన్ని అందుకోవడానికి తగిన అవకాశాలున్నవేమో పరిశీలించవలసిందని మన (అప్పటి) సాంకేతిక విద్యాశాఖదైర్ఘ్యకును నియోగించినారు కానీ, కొన్ని అంతరాయాల వల్ల ఆ ప్రయత్నము స్తంభించి పోయింది

వ్యస్తత విద్యామంత్రి శ్రీ పి వి నరసింహారావు జూనియర్ కాలేజీలలో కొత్తగా వచ్చిన ఇంటర్మీడియట్ తరగతులలో మానవీయ శాస్త్రాల (arts) నభ్యసించే విద్యార్థులకు ఈ రంగస్థల కళను ఒక ఐర్పిక పార్యభాగంగా (optional) పెట్టవలెననే వ్యతిపాదనను ఆమోదించినారు

ఈ కోర్సు ఇంకా మనోభావ వికాసం సిద్ధించనిస్థితిలో కొత్తగా కళాశాలలో అడుగుపెట్టే విద్యార్థులకోసమే అనే సుగతిని పార్యవృత్తక

అందువల్ల కమిటీవారు గుర్తించకపోలేదు అంతేగాక, తక్కిన లలితకళల అభ్యుదయంలో వలెనే ఈ రంగస్థల కళల అభ్యుదయంలో కూడా సిద్ధాంత పరిష్కారం కొన్ని ప్రయోగానుభవాలతో (Practical application) అధిక ప్రాధాన్య మివ్వవలసి ఉంటుందని కూడా వారు గుర్తించినారు అయినప్పటికీ, తెలుగుభాషలో ఈ రంగస్థలకళలను సమగ్రమందిరంగా వివరించే గ్రంథమొక్కటి లేకపోవడం వల్లనూ అధ్యాపకులు సైతము శిష్యులపొందనిదే కొంతకాలండాకా ఈ విషయాలను చూపించలేనిస్థితిలో ఉన్నందు వల్లనూ, ఈ పాఠ్యపుస్తకాలు రంగస్థలానికి సంబంధించిన అనేక విషయాల సమగ్రవివరణ కలిగిఉంటేగానీ ప్రయోజనరహితంగావు అట్లా సమగ్రంగా ఉన్నప్పుడే అధ్యాపకుడు తన మట్టుకు రాస్తేనా ఈ గ్రంథ సాహాయ్యంతో తల్లివిషయపరిజ్ఞానము సంపాదించుకొని పోదినదానిని కాగల్గుతారు అందుకేనే ఈ విషయమిద ఆంగ్లభాషలో వ్యసిద్ధి కెక్కిన కొన్ని ఉపయోక్త గ్రంథాలు ఎంచి అనుబంధంలో సూచించడానికి నిర్ణయించినాము వాటిని ఏదీవి, వ్యక్తపర్చుకు రావడం అధ్యాపకుని విధి విధాన్యమైనా కొంత లోతుకువెళ్ళిన తర్వాత, ఈ పట్టికలోని గ్రంథ ఎందో పోన్నీ తమంతి కామి చదువుకోగలరని కూడా ఆశిస్తున్నాము మన విద్యా విధానానికే ఈ రంగస్థల శాస్త్రము నూతనము ఇంతకుముందు స్వాధ్యాయ పుస్తకాలలో లేని ఒక పాఠ్యాంశానికి కొత్తగా అధ్యయన ప్రణాళిక వేసేటప్పుడు ఎట్లాంటి సోకర్యాలు అసోకర్యాలు కలుగుతాయో అవి ఇందులోనూ ఉంటాయి ఈ సవ్యలిత్తిమిద ఇప్పుడు చెరిపివేయవలసిందీలేదు, మరిదిద్దవలసిందీ లేదు ఈ అచరితయోక్తలో మనకు దారి చూపడానికి సంస్కృత సాహిత్యంతోపాటు విదేశీయుల గ్రంథసంపదయం (foreign sources) కూడా ఎంతో ఉన్నది

అయితే, ఈ శాస్త్రాన్ని నేటికీ తగినట్లు రూపొందించుకొనే 'పునరుద్ధరణోద్యమం'(revivalism)లో ఎదురయ్యే క్లిష్టమట్టాలను (pitfalls) చాటు దానికి, మనకు నవ్వని విదేశీయభావాల అంధానుకరణమంది తప్పకోవడానికి అనువుగా వటిపైపైన విధానంతో ఈ శాస్త్రము రూపొందవలసి ఉన్నది

ప్రధానంగా, ఒక సాంస్కృతిక వ్యవస్థయొక్క విశాల రంగమంతటినీ భారలుదాచి వ్యాపించగల సవినవిషయమీ రంగస్థల శాస్త్రము

ఇక, ఈ పాఠ్యపుస్తకాల ప్రియోజన మంటారా, చాలా పరిమితము. ఇవి అసలు విషయానికి ఉపోద్ఘాతాలు గానూ, అధ్యాపకునకు బోధనోపాధి సాధనాలుగానూ, విద్యార్థులకు పాఠ్యసామగ్రిగానూ మాత్రమే పనికి వస్తాయి. కొన్ని నిర్ణీత పరిమితులు గల ఈ ప్రత్యేక పరిధిలో ఉభయ ప్రియోజనాలను సాధించడం సులభసాధ్యం మాత్రంకాదు.

ఈ శాస్త్రాన్ని తెలుగులో వ్యాపకానికి ఎన్నో బాధకాలున్నవి. అందులో ప్రధానమైనది— రంగస్థలశాస్త్ర పారిభాషికపదాల అభావము. కేంద్ర సంగీతనాటక అకాడమి (న్యూఢిల్లీ) వారి పర్యవేక్షణ కింద హిందీలో తయారైన పారిభాషిక పదసూచిక మాత్రము మన కందుబాటులో ఉన్నది. అయితే లాభ మేమిటి? ఇటు రచయితలకుగానీ, అటు సంపాదకులకు గానీ అది ప్రస్తుతావసరానికి 'అక్కరకు రాని చుట్టమే' అయింది. అందువల్ల ఈ రచయితలు ఒక తాత్కాలిక పరిష్కారము ఆలోచించినారు. తెలిగింపుకు మరీ లొంగకుండా కనిపించిన ఆంగ్ల పారిభాషిక పదాలను కొన్నింటిని ఏర్పి కూర్చి, తెలుగు అకాడమి నియోగించిన నాటియ పరిభాషా నిర్ణేతృ సంఘం (the committee dealing with the glossary of technical terms) వారికి అప్పగించినారు. ఆ కమిటీ వారు స్థిమితంగా సమాలోచన జరిపి ఆ పదావళిని తెలుగులోకి తర్జుమా చేసినారు. ఈ రచయితలు ఆ పదావళిని చాలవరకు తమ రచనలో వాడుకొన్నారు. ఈ పదాలను వాడినచోట, అవగాహనకోసం కుండలీకరణాలలో ఆంగ్లపదాలను కూడా ఇవ్వడం జరిగింది.

వివిధ సంస్కృతుల నవగాహన చేసుకొన్న వారూ, విభిన్న విద్యా వేత్తలూ, నాటకరంగానుభవం గలవారూఅయిన కొందరు రచయితలు ఈ పాఠ్య రచనా వ్యవసాయంలో చేతులు కలిపినారు. అందువల్ల శైలీ వై విధ్య మేర్పడింది; విభిన్నరుచుల కూడలి అయింది. దానికి ఒక ఏకసూత్రతనూ సమస్థాయిని తీసుకొని రావడం సంపాదకుల, నిపుణుల కర్తవ్యమే. అయినా రచయితలు తమ రచనలో వ్యధిరికించిన వ్యక్తిగత ప్రజ్ఞాపాటవాలనూ, స్వేచ్ఛా సరణిని భంగపెట్టడం న్యాయంకాదు; భంగపెట్టకుండా సరిచేయడం అంత సులభమూ కాదు.

అగ్రా మెరిగిపోయి మనకు వేళ్ళమీద లెక్కింపదగిన
 క్షణాల్లో పోయింది పీరితో పాటు ఎప్పుడొన్న కొంతమంది నిష్ఠాతుల ప్రభుత్వ
 పనిని పూర్తిచేసి పోయింది, అధ్యాపకపృథ్విలోను రంగస్థలకళలోనూ ఉన్న
 పాఠశాలలు పూర్తిచేయబడినవని భావిస్తారు అయినా ఈ రచన
 అంతా పూర్తి అయిపోయింది తప్పలేదు

ఈ గ్రంథాన్ని బాగా చదివిన తరువాత, బోధించిన తరువాత అధ్యా
 పక సహృదయులు నిర్మాణాత్మకమైన సలహాలు ఏవైనా అందజేస్తే, కృతజ్ఞతా
 వ్యక్తం చేసి, వాటిని ముద్రణలో చేర్చుకొంటాము

రంగస్థల శాస్త్రము

మొదటి సంవత్సరం పాఠ్య ప్రణాళిక

I నాటకము (The Play)

(1) రూపకప్రక్రియలు (Dramatic forms) రూపకోత్పత్తి (Origin of Play) - లాక్షణిక నాటకము (classic) - యక్షగానము-దారిత్రిక నాటకము-ఆధునిక నాటకాలు, అప్లాద్ రూపకాలు, విషాదరూపకాలు - మిశ్ర రూపాలు-ఏకాంకికలు-సంగీత, నృత్య నాటకాలు (musical plays - dance dramas)

(2) రూపకనిర్మాణము (Structure of the Play) కథావిస్తృపు (theme) ఇతివృత్తము(plot)-ప్రస్తావన (introduction) పాత్రలు-సంభాషణలు-విస్మయము (surprise) -అనిశ్చిత వ్యభీక్ష (suspense) - విషమస్థితి (crisis) - సంఘర్షణ (conflict)-వివర్ధనము (contrast)-చరాకాష్ఠ (climax) - అంక రంగ విభజన (division into acts and scenes)- ఫలప్రాప్తి (conclusion)-ఐక్యత్రయము (the three unities)

(3) సంస్కృతాంధ్ర నాటకరంగాల స్థూల చరిత్ర (Outlines of the History of Sanskrit and Telugu Drama) (అ) భాసాదుల చక్కము, కాళిదాస నాటకాలు, కూద్యకుని రూపకము, హర్ష నాటకాలు -వాటి ప్రధాన లక్షణాల, నాటకీయ ప్రమాణాల (salient features and dramatic values) ప్రత్యేక పరిశీలన

(ఆ) ధర్మవరం, వేదం, గురజాడ, పానుగంటి, చెళ్ల పిళ్ల వ్రాసిన నాటకాలు - రాజమన్నార, కొప్పరపు, ఆశ్రేయల వ్రాసిన నాటకాలు-వాటి ప్రధాన లక్షణాల, నాటకీయ ప్రమాణాల పరిశీలన.

- (4) అభ్యాసాలు (Practicals) కేవలకాలంలో ప్రదర్శనార్థము ఎన్నుకొన్న నాటకాల గుణ నిర్ణయము

II చర్యక్రమము (Direction)

- (1) ఆశ్చర్యము (Selection of Play) నటీనటులు అభించే అవకాశము - ప్రదర్శన స్థలము (place of performance) - పదర్శన కయ్యే ఖర్చులు - ప్రేక్షకులు

- (2) నాటక విశ్లేషణ (Play analysis) కథావస్తువు (theme) - ఇతివృత్తము (plot) - అంకాలు - రంగాలు - సంఘటనలు - పరాకాష్ఠ - కొరుకరేఖ (interest curve) - పాత్ర చిత్రణ (characterisation) - ప్రయోగ ప్రయోజనము, ప్రధాన లక్ష్యము (chief aim and purpose of production)

- (3) దృశ్య విభజన పద్ధతి (Blocking the play) పదర్శన ప్రతిరూపరచయనం - గతి చిన్మాసాలు (movements) - రంగస్థల వ్యాపారము (stage business) - సంరచన (composition) - మేళనము (grouping) - సమధర్మము (balance) - నైరంతర్యము (continuity) - సమష్టి కృషి (team work)

- (4) అభ్యాసాలు (అ) సదృశ్య ప్రయోగము (Production of impromptu play) - రెండు నాటికలు - ఒక నాటకము

- (ఆ) దృశ్య ప్రయోగము (Production of Scenes) ఆకర్షణీయమైన ఒక సంఘటనను ఏదో ఒక నాటకంనుంచి ఎన్నుకొని విద్యార్థిప్రయోగ (student producer) అధ్యాపకుని పర్యవేక్షణలో దానిని ప్రయోగించి చూపడం

ఎ ష య సూ చి క

ప్రథమ ఖండము . నాటకము

1	రూపకోత్పత్తి	1
2	రూపక నిర్వచనము	11
3	రూపక నిర్మాణము	16
4	రూపక భేదాలు	37
5	ఆధునిక నాటకరంగము	48
6	సంస్కృత రూపకలక్షణాలు	56
7	సంస్కృత రూపక రచనావిధానము	66
8	దేశీరూపకాలు	96
9	సంస్కృత రూపక సంక్షిప్త చరిత్ర	108
10	తెలుగు నాటక సంక్షిప్త చరిత్ర	119

ద్వితీయ ఖండము దర్శకత్వము

1	దర్శకుడు-దర్శకత్వము	149
2	నాటక నిర్ణయము	154
3	నాటక విశ్లేషణము	158
4	ప్రయోగ ప్రధానోద్దేశము ప్రేక్షకావధానము, అనురక్తి	170
5	సంగీతము	178
6	రంగస్థలము	188
7	ప్రయోగ పద్ధతి	192
8.	రంగస్థలముల గతి విశ్వాసము	197
9	రంగస్థల వ్యాపారము	209
10	పాత్రసమ్మేళనము	215
11	పాత్ర చర్యలు	230
12	పాత్ర విశ్లేషణము, పాత్ర చర్యలు	235
13	పూర్వాభ్యాసము-1	240
14.	పూర్వాభ్యాసము-మెరుగులు దిద్దడం	246
15	ప్రదర్శన	255

కొన్ని ముఖ్య పారిశ్రామిక పదాల సవరణ

ఈ గ్రంథంలో

'పాత్రసమైక్యము' (grouping) ఎదులుగా 'పాత్రమేళనము' అనీ
'సాదృశ్యము' (parallelism) ఎదులుగా 'సమాంతరత' అనీ
'మూలకము' (balance) ఎదులుగా 'సమధర్మము' అనీ
'sequences' (సన్నివేశాలు) ఎదులుగా 'incidents' అనీ
సరిదిద్దుకోవలె

ప్రథమ ఖండము

నౌ ట క ము

(THE PLAY)

నాటకము సకలజనులను ఆకర్షించే ఉత్తమ సాహిత్య ప్రక్రియ అందుకే 'నాటకాంతం హి సాహిత్యమ్' అని, 'కావ్యేషు నాటకం రమ్యమి' అనీ అన్నారు పెద్దలు ఇక నాటకకళ సకల కళలను కనలతో ఇముఝుకొన్న సమాహార కళ కాదాను 'మాళవికాగ్నిమిత్రము'లో అభివర్ణించినట్లు ఈ కళ 'అమరావళి కనులకింపగు యజ్ఞము', 'హృది దనియందు నట్టమిల నెల్లరనునీ రుచి దేద చిత్తులన్' (కందుకూరివారి లఘువాదము) అందుచేత ఈ కళ ఎట్లా ఆవిర్భవించిందో ముందుగా తెలుసుకోవడం ఎంతైనా అవసరము, ఆసక్తి దాయకము అయితే ఈ కళ ఆవిర్భావ విషయంలో అటు సాశ్వాత్యదేవాలిలోనూ, ఇటు భారతి దేశంలోనూ కూడా విభిన్నమతాలు నెలకొని ఉన్నాయి

మానవుడు పుట్టగానే కూర్చోవడంలేదు, నిలబడడంలేదు, మాటాడడం లేదు కాని, కాలం గడిచినకొద్దీ, పెద్దవాడవుతున్నకొద్దీ, కూర్చుంటున్నాడు, నిలబడుతున్నాడు, మాటాడుతున్నాడు పయస్సుకులగిన పనులు చేస్తున్నాడు ఈ పరిణామానికి కారణమేమిటి? ఈ శక్తి మానవునికి ఎట్లావచ్చింది?

పాశ్చాత్య సిద్ధాంతాలు

అనుకరణప్రవృత్తి సిద్ధాంతము

మానవుడు అనుకరణశీలి పుట్టుకతోనే అతనికి అనుకరణశక్తి అల

*రూపకకల్పము సామాన్యవారకము, ఇంగ్లీషులోని డ్రామా (Drama), ప్లే (Play) అనేపదాలకు సమానార్థకము ఇక నాటకము ప్రత్యేక లక్షణాలతో కూడిన రూపకభేదము రూపక, నాటక పదాల అర్థభేదాన్ని గమనించడం అవసరము అయితే క్రమేపీ రూపక, నాటకపదాలు వాడుకలో పర్యాయపదాలుగా ఉపయోగించబడుతున్నాయి.

నాట్యము అనేపదము డాన్స్ (Dance) అనే ఇంగ్లీషు పదానికి సమానార్థకంగా వాడుకలోనికివచ్చినది కాని సంస్కృత లాక్షణికులు నాట్య పదాన్ని రూపకప్రదర్శనము అన్న అర్థంలోనే వాడినారు

వరుణుని శుభ్రవ మరుక్షణంనుంచి మానవుడు తన చుట్టూ ఉన్న ప్రపంచాన్ని పరికిస్తాడు

పెద్దలు కడుస్తున్నారు, మాటాడుతున్నారు, రకరకాల చేష్టలు చేస్తున్నారు వీటిని చూచిన మీదట కానుకగా నడవవలెననీ, వారివలె మాటాడవలెననీ, వారివలె రకరకాల చేష్టలు చెయ్యవలెననీ పనిపాపకుకోరికకలిగి, వ్యగ్రత ముక్తిని లంఘన పసిగుడ్డుగా ఉన్నప్పుడే సాధన మొదలవుతుంది మానవుడు బాల్యచానందే తన చుట్టూ ఉన్న పెద్దలచేష్టలను, వేషభాషాదులనుమాని నేర్పుకొంటున్నాడు ఆ చేష్టలు, వేషభాషాదులు మానవునికి సహజంగా అలవడినట్లే కన్పించతాయిని తెచ్చిపెట్టుకొన్నట్లు అనిపించవు మనిషికి మనిషికి చేష్టలలో స్వరంగా లేవము గోచరిస్తుంది మానవుడు కాను చూసిన చేష్టాదులను యధార్థంగా గుర వాలి ప్రక్రియను మార్చమే నేర్చుకొని, తన సొంతం చేసుకొని ప్రత్యేక మార్పుగాజీవిస్తున్నాడు దానికంతకూ మానవుని అనుకరణ ప్రవృత్తే ప్రాతిపదిక ఈ ప్రవృత్తి వల్లనే తాత్కాలికంగా తనను మరుగుపరుచుకొని ఇతరులవలె ప్రవర్తించవలెననే మానవుని అభిలాషకు - అంటే నటించాలనే అభిలాషకు - దారి తీసిందని భావించవచ్చు

పెద్దల ఆటపాటలు మానవుని అనుకరణ ప్రవృత్తిని, నటనాభిలాషను మరింత పెంపొందించుతాయి దోర్బలకముచేస్తాయి

పెద్దలు తల్లితండ్రులతోపాటు పెళ్లిళ్ళకు వెడతారు పెళ్లి క్రద్దగా చూస్తూ, ఇంటికివచ్చిన తర్వాత పెళ్లితంతు అంతా ఒక ఆటగా ఆడతారు ఇదంతా 'ఉరుత్త' పెళ్లి అని వారికి తెలుసు

అయితే ఈ బాలదారికలు ఏ శాస్త్ర గ్రంథాలూ చదివినవారు కాదు ఈ ఆటలు, నటనలు ఎవరిదగ్గరా నేర్చుకొన్నవి కావు మాటలు ఎవరూ వ్యాపి ఇచ్చినవి కావు ఈ చేష్టలు అప్పటికప్పుడు వారు అలవర్చుకొన్నవి, ఈ మాటలు అప్పటికప్పుడు వారే ఆట్లుకొన్నవి ఈ కల్పనాశక్తి నే నవ్యతలపున (Improvisation) అంటున్నాము ఈ ఆటలలో వీరు అతి సహజంగా నటిస్తున్నారు అందువల్ల మానవునికి ఇతరమానవులవలె నటించవలెననే అభిలాష, మానవజీవి కాన్ని పృథక్పించి మానవలెననే ఆరాంక్ష, ఇంకొక మానవునివలె జీవించే శక్తి ఇవ్వడం అలవడిననే కాని తెచ్చిపెట్టుకొన్నవి కావని, నాటకము మారవ జీవితం నుంచి సహజంగా అద్భుతమైనదని దోర్బ పడుతుంది, అందుకే పెద్దలు 'జగ

శ్రమసిద్ధాంతము

న్నాటక"మని, 'All the world is a stage and all the men a women merely players' అని వ్యవహరించి, నాటకానికి అభిన్నులై చూపడంలో ఆరంభించిన బావించవచ్చు

పిల్లల ఆటపాటలను ప్రాతిపదికగా చేసుకొని, విస్తృతపరిధి ప్రహరణ చేయగలిగి తీర్చిదిద్ది రమణీయము చేయడంలో ఆవిర్భవించినవే రూపకము, రూపక వ్యవస్థను పిల్లల ఆటలనుండి ఇట్లా ఆవిర్భవించినవి కాబట్టి నేటికీ లోకంలో నాటక వ్యవస్థను తెలుగులో "ఆట" అని, ఇంగ్లీషులో "ప్లే" (Play) అని అంటున్నారు

శ్రమ సిద్ధాంతము

మానవులు వ్యవసాయము వృత్తిగా చేసుకొని ఒకచోట స్థిరనివాస మేర్పరచుకొనక పూర్వము వేట వృత్తిగా, వేటజంతువుల మాంసమే ఆహారంగా ఒకచోటంటూ నిలకడగా ఉండకుండా నందరినూ డీవించేవారు జంతువులను వేటాడడానికి, ఒంటరిగా, తమ తండ్రితోనో కలిసి వెళ్లేవారు కొన్ని కొన్ని జంతువులను మోసగించి పట్టుకోవడానికి ఆ జంతువువలెనే ప్రవర్తించేవారు ఎక్కువగా "సీల్" అనే జంతువును వాటివలెనే పొట్టమీద పాతుతూ వెళ్లి, పొడిచి చంపుతారు

వేటలో మృగాలు దొరికినరోజు ఆ తండ్రివారందరికీ పండుగ రాలి గుమిగూడి ఆ మాంసము తిని, ఉల్లాసంగా గడిపేవారు ఆ రోజు వేటాడినవారు తమ వ్యవసాయాన్ని, వేట విధానాన్ని తమవారికి చూపి, తాము ఆనందించి తమ వారిని ఆనందింప జేయడమేగాక వారికి వేటవిధానము నేర్పవలెనని కుతూహల వదేవారు ఒకరు మృగంవలె నటించగా, ఇంకొకరు వేటకాడై వేట విధానమంతా యథాతథంగా వ్యవహరించేవారు చివరకు మృగము పట్టుబడడమో, చనిపోవడమో వ్యవహరించి, ఆనందంతో అంతా విరగబడి నవ్వేవారు ఇట్లా వేటవిధానము ప్రదర్శిస్తూ ఉంటే పిల్లలు వారిని అనుకరించేవారు ఇక పిల్లలకు ఆనందంతో తన్మయులై వేటగాండ్ర పాదవిన్యాసలయకు అనుగుణంగా తాళము వేసేవారు ఉద్రిక్తత కాగా హెచ్చగానే చప్పుట్లు, తలుపు వేసి తమ ఆనందాన్ని వెల్లడిస్తూ వ్యవహరించుకుంటూ చూపించేవారు ఈ వ్యవహారంలో ఒకరు మృగంగా, ఒకరు వేటగాతుగా నటించడంతో, పిల్లలకు తన్మయులు కావడంతో రూపక మావిర్భవించిన దని, అందుచేత శ్రమలోనుండి కళ ఆవిర్భవించినదని కొందరు లాక్షణి

కులు సిద్ధాంతీకరించినారు ఈ సిద్ధాంతానికి పృథ్వీకనిదర్శనము వేట నృత్యము, కొండగుహలలోని ప్రాచీన కుద్యచిత్రాలు.

అనాగరికజాతులలో వేటనృత్యము బహుళప్రచారంలో ఉన్నది పీర్లపండుగలో పెద్దపులివేషాలువేయడం మనదేశంలో పరిపాటి పెద్ద పెద్ద మొక్కలు, చెట్లకొమ్మలతో అడవిగా అమర్చిన బండిమీద పెద్దపులి వేషగారు తిరుగుతూంటే వేటగాని వేషంలో ఇంకోవ్యక్తి ధనుర్పాటాలు పట్టుకొని నృత్యం చేస్తూ వేటాడడం నటించడం, ప్రేక్షకులు మంచి రసవద్దృష్టిలో ధవ్వల మోతలతో హుషారుగా తప్పట్లు కొట్టడం, ఈలలు వేయడం నేడూ చూస్తున్నాము దీనిని ప్రాచీనకాలపు వేట వ్యవహారానికి పృథివిబంగా తీసుకో వచ్చు

భారతదేశంలోని రామఘర్, మిర్జాపూర్ గుహలలో, స్పెయిన్ లోని కోగల్ గుహలలో కనిపించే కుద్యచిత్రాలు కొన్నివేల సంవత్సరాల క్రితము చిత్రించినవని విమర్శకులు తేల్చినారు ఈ కుద్యచిత్రాలు ఆ యా ప్రదేశాలలో లభ్యమయ్యే జంతువులను, వాటిని వేటాడే విధానాన్ని దృశ్యతకముచేసే చిత్రాలు మానవుడు వేటను వృత్తిగా పెట్టుకొని ప్రవహించిన కాలంలో తన ప్రతాపాన్ని, వేటలోని ఆనందాన్ని కుద్యచిత్రాలద్వారా వెల్లడించినాడు అంతేకాదు తరవాత తరవాత అక్కడకు వచ్చే తండ్రిలవారికి ఆ పరిసరాలను, అక్కడ లభ్యమయ్యే జంతువులను, వాటిని వేటాడే విధానాన్ని తెలియజేయడానికికూడా ఈ చిత్రాలు ఉద్దేశించబడి ఉంటాయి

ఈ బధారాలలో శ్రమనుంచి కళ - నాటకకళ ఆవిర్భవించినవని భావిస్తున్నారు

దేవపూజా సిద్ధాంతము

పూర్వకాలంలో వ్యవసాయంలోని అన్ని గ్రామాలలో, పట్టణాలలో ప్రతి సంవత్సరము ఒకటి, రెండు పర్యాయాలు ఆయా గ్రామదేవతలకు జాతరలు చేయడం పరిపాటి అట్లా చేయడంవల్ల ఆయాదేవతల అనుగ్రహానికి పాత్రులై జనులు సుఖజీవనము గడవ గలుగుతారని నమ్మేవారు ఏదైనా అంటువ్యాధులు ప్రబలితా, కరవుకాటకాలు సంభవించితా అందుకు గ్రామ దేవతల ఆగ్రహమే కారణమని భావించి ఆయాదేవతల అనుగ్రహము పొందడానికి జాతరలు చేస్తూ ఉండేవారు అదృష్టవశాత్తు కుధము జరిగితే దానికి కూడా గ్రామదేవతల అను

గ్రహమే కారణమని భావించి జాతర్లు చేసేవారు ఇట్లాతమకు కలిగిన కష్టసుఖాలు గ్రామదేవతల ఆగ్రహనుగ్రహాలకు ఆరోపించుకొని, ఆయాదేవతలను జాతర్ల ద్వారా పగనన్నము చేసుకొనే వారు ఆ జాతర్లలో పామరజనము తాగి తందనా లాడే వారు కొందరు భజనవరులు దేవతలను కీర్తనలతో స్తుతించేవారు ఆ దేవతల మాహాత్మ్యాలను కథనరూపంలో వర్ణించి వినిపించే వారు వారికి మరి కొందరు వంత పాడే వారు దేవతల మహాత్మ్యాలను గూర్చి ప్రశ్నలు వేసేవారు ఆ సమయంలో కథకుడు ప్రత్యేకమైన దుస్తులు ధరించడం కూడా కద్దు క్రమంగా ఈ తంతు సంభాషణాబద్ధమైన రూపకంగా రూపొందిందని చరిత్రకారుల అభిప్రాయము గ్రీకు నాటకోత్పత్తి ఈ అభిప్రాయానికి బలీయమైన దృష్టాంతంగా తీసుకోవచ్చు

గ్రీకురూపకోత్పత్తి

ప్రాచీన గ్రీకుదేశంలో ప్రతినంపత్సరము రెండు వర్షాయాలు డెమెటర్ (Demeter) లేదా డయోనిసస్ (Dionysus) లేదా బాకస్ (Bacchus) దేవతనుగూర్చి ఉత్సవాలను జరిపేవారు ఈ ఉత్సవాలలో దేవాలయం ముందు ఎత్తైన వేదిక మీద 50 మందికి పైగా గాయకులు కూర్చుండి ఆయాదేవతలను సంగీతించేవారు సంగీతంతోపాటు ఆయా దేవతల పుట్టుపూర్వోత్తరాలను మహిమలను అభివర్ణిస్తూ కథారూపంలో గానము చేసేవారు

ఈ బృందగానానికి కీర్తనల రచయితే సూత్రధారుడుగా వ్యవహరించే వాడు థెస్పిస్ (Thespis) అనే కళాకారుడు సూత్రధారుని గాయకుల నుంచి వేరుచేసి నటుని సృష్టించినాడు. గాయకులు విశ్రాంతి తీసుకొనే సమయంలో ప్రతికీర్తనము (Mask) ధరించిన నటుని థెస్పిస్ ప్యవేజ్ పెట్టినాడు ఈ నటుడు హాస్యంతో ప్రేక్షకులను ఆనందింపజేసేవాడు తరవాత ఈ నటుడు వల్లవి ఎత్తుకొని గాయకుల కందిస్తూ కథను నడప సాగినాడు కృమంగా నాందీ-ప్రస్తావనలు, సంభాషణలు చొప్పించి థెస్పిస్, ఈ బృందగానాలను రూపకంగా రూపొందించినాడు ఆ తరవాత ఆస్కలస్ (Aeschylus) అనే నాటకకర్త ఇద్దరు నటులను ప్రవేశ పెట్టినాడు దానితో అనలు రూపకము గ్రీకుదేశంలో ఆవిర్భవించింది

భారతీయ సిద్ధాంతాలు

వేద సంవాద సిద్ధాంతము

సంస్కృతభాషలోనేగాక ప్రపంచభాషలలోనే తొలిగ్రంథంగా పరిగణింపబడుతున్న ఋగ్వేదంలో 15 సంవాదసూక్తాలున్నవి వీటిలో కొన్ని ఇద్దరి (యమయమీ సంవాదము, ఊర్వశీ-పురూరవ సంవాదము) మధ్య, మరి కొన్ని ముగ్గురి (ఇంద్రుడు, అదితి వామదేవుడు, అగస్త్యుడు, లోపాముద్ర, వారి కుమారుడు) మధ్య జరిగిన సంవాద సూక్తాలు ఈ సంవాదాలను అనుసంధించే పదసభాగాలుకూడ పూర్వము ఉండేవనీ, తరవాత తరవాత అవి లుప్తములై పోయినవనీ కొందరి ఊహ యజ్ఞయాగాది కృతువులలో ఋత్విక్కులు ఆ యా సంవాదాలను పురస్కరించుకొని, రెండుమూడు బృందాలుగా చీలిపోయి వాటిలోని ఒక్కొక్క పాత్ర పాఠ్యాన్ని ఒక్కొక్క బృందము వహించేవారని, ఋత్విక్కులు ఆ యా పాత్రల వేషాలుకూడ వేసుకొనేవారనీ ఈ సంవాదాలనుంచే క్రమంగా రూపక మవిర్భవించినదనీ కొందరు పండితులు అభిప్రాయపడుతున్నారు.

సంవాదాలే గాక ఎకపాత్ర వాదికసూక్తాలునాడా ఋగ్వేదంలో కాన వస్తున్నవి ఇంట్లో సోమపాన మత్తులై తుళ్ళుతూ రూలుతూ సోమపాన ప్రాశస్త్యాన్ని పొగిడే సూక్తాలు కొన్ని ఉన్నవి యాగానంతరిము ఋత్విక్కుల ఇంద్రవేషంలో వచ్చి ఈ సూక్తాన్ని పఠించేవాడట !

వర్షాపీక్షతో మండూకకరాగాలు ధరించి మండూకనూక్తము పఠిస్తూ నృత్యము చేసేవారట

వేదకృతువులలో నాటకీయతను ద్యోతకముచేసే వ్యవధర్మనా లున్నాయి సోమరసవిక్రయగాథ ఇందులో ఒకటి సోమరసవిక్రేతను ఖరీదు ఇవ్వకుండా రాళ్ళతో కొట్టడం ఇందులోని ఇతివృత్తము ఇట్లాగే జూదరులకు సంబంధించిన గాథ కూడ ఒకటి ఉన్నది

యజుర్వేదంలోని పశుమేధవిభాగంలో నరబలిని నటించేవారని కొందరి భావన యజ్ఞసమయంలో ఋత్విక్కులు ఇంద్రాదిదేవతల వేషాలు వేసుకొని పూజలందుకొనే వారట

భారతీయరూపకాలలో ప్యాధాన్యమువహించే సంగీతవృత్తాలు సామవేదంనుంచి ఆవిర్భవించినవి.

వీటన్నింటిని బట్టి రూపకము దీజరూపము వేదాలలో విలసిల్లినదిని పండితుల అభిప్రాయము

భరతముని సిద్ధాంతము

పూర్వము కృత-తేత్రాయుగ సంధికాలంలో సర్వజనులు కామ, క్రోధ, లోభ, మద మాతనిర్యోలులై అధర్మపరులు కాగా ధర్మవ్యతిష్ఠాప నోద్దేశంతో ఇంద్రాది దేవతలు దృశ్యమును, శ్రవ్యమును చలనవ్యర్థములవారు పార్శ్వనదగినది అయిన కీర్తావిశేషము నొకదానిని ప్రసాదించుమని బ్రహ్మను కోరినారు అంతట బ్రహ్మ ఋగ్వేదంనుంచి పార్యమును, సామవేదం నుంచి గానమును, యజుర్వేదంనుంచి అభినయమును, అధర్వణ వేదంనుంచి రసమును గ్రహించి నాట్యవేదమును సృష్టించినాడు అట్లా సృష్టించిన నాట్య వేదాన్ని బ్రహ్మ భరతమునికి ఉపదేశించి ప్రయోక్తవు కమ్మని ఆశీర్వాదించినాడు భరతడు ఈ నాట్యశాస్త్రాన్ని తన నూరుగురు కుమారులకు బోధించినాడు శ్రీ పాత్యధారణకు బ్రహ్మ మంజుశేఖ మొదలైన 24 మంది అప్సరసలను సృష్టించి ఇచ్చినాడు వీరందరితో భరతడు ఇంద్రధ్వజ మహోత్సవ సమయంలో "అనుర వరాజయ"మనే రూపకము ప్యదర్శించినాడు ఇది బ్రహ్మ రచన ఆ రూపకము తిలకిస్తున్న రాక్షసులు కోపోద్రిక్తులై ప్యదర్శనాన్ని భగ్నముచేయ తలపెట్టగా, ఇంద్రుడు తన ధ్వజంతో వారిని మర్చించి, ప్యదర్శనము భంగము కాకుండా కాపాడినాడు భరతముని ఇట్టి సంఘటనలు ముందు జరగకుండా విశ్వకర్మచేత నాటకశాలలను నిర్మింపజేసినాడు. ఆ పిమ్మట భరతముని శిష్యుని ఎదుట నమ్యద్య మభ్యసము, తిశ్పురదాహము అనే రెండు రూపకాలు ప్యదర్శించినాడు శిష్యుడు సంతోషించి తాండవమును వారికి బోధించినాడు పార్యతి లలితమగు లాస్యమును బోధించినది పిమ్మట సహస్రుని ఆహ్వానం మీద భరతముని పుత్రులు ఘోరోకానికి వచ్చి ఇక్కడివారికి ప్రదర్శనావిధానము నేర్పినారు ఈ విధంగా రూపకమాలావిర్భవించి, వ్యాప్తి చెందినదని భరతముని సద్ధాంతము బ్రహ్మ సృష్టికర్త నాట్యశాస్త్రాన్ని సృష్టకర్త సృష్టించినాడనడంకో సృష్టిలోనుంచే నాట్య మాలిఖ్యమిందిందనే సూచన ఉన్నదేమో !

కారదాతనయుని సిద్ధాంతము

కల్పాంతమందు శిష్యుడు సర్వలోకాలను భస్మీకరణముచేసి, ఆనంద తాండవమాడి మనస్సంకల్పంతో బ్రహ్మను, విష్ణువును సృజించినాడు శిష్యుని

అట్లుచే బ్రహ్మ లోకాలన్నింటినీ సృజించి, ఆ మహాదేవుని పురావృత్తమును ప్రత్యక్షంగా దర్శింప గోరినాడు అంత నందికేశ్వరుడు బ్రహ్మకు నాట్యవేదాన్ని సప్రయోగంగా తోడించి, దాని ప్రకారము ఒక రూపకము నిర్మించి నటలకు నేర్పితే వారి రూపకప్రయోగంవల్ల ప్రాక్తన కర్మలు ప్రత్యక్షమవుతాయని చెప్పినాడు బ్రహ్మ నాట్యవేదము లభించినందుకు ఆనందించి "త్రిపురదాహ" మనే రూపకము రచించి, ప్రయోగింప జేసినాడు దానిని వీక్షిస్తున్న బ్రహ్మ నాలుగు ముఖాలనుంచి నాలుగు వృత్తులు, శృంగారాది ప్రధానరసాలు నాలుగు ఆవిర్భవించినవి

ఆ ఆరవార నహుషధు ఇంద్రపదవి నలంకరించినవప్పుడు ఆయన కోరిక మీద భంజపుత్రులు భూగోళము చేరుకొని ఇక్కడి వారికి ప్రయోగవిధానాన్ని నేర్పి రూపకవిద్యదర్శనాన్ని పృథివికము చేసినారు

పురాణ కాలక్షేప సద్భావము

భారతదేశంలో ప్రతిగ్రామంలో ప్రతిపట్టణంలో సామాన్యంగా రాజ్యులందు పురాణకాలక్షేపము కొరగడం పరిపాటి వర్షాలు పడకపోతే సుందర కాండగని విరాటపర్వంగాని పురాణము చెప్పినదం ఆచారము ఈ పురాణకాలక్షేపంలో ఒకరు పురాణగ్రంథం నుంచి ఒకటి రెండు శ్లోకాలో, పద్యాలో చదివి ఆవగానే ఆ శ్లోకాలలోని లేదా ఆ పద్యాలలోని అర్థాన్ని ప్రేక్షకులకు మారాణికుడు విపులీకరించి చెప్పుతూఉంటాడు అయితే పద్యార్థాన్ని పొడి మాటలతో చెప్పడం గాక ఆ పద్యార్థానికి అనుగుణమైన హావ, భావ, చేష్టలతో, ఉద్వారణతో పిశదీకరిస్తూ ఒక రసప్రపంచాన్ని సృష్టించి ప్రేక్షకులను అందులో ముంచెత్తుతాడు కథా సందర్భాన్నిబట్టి పాత్రలు ఆనందిస్తూంటే ప్రేక్షకులూ ఆనందిస్తారు పాత్రలు కష్టాలపాలౌతూంటే ప్రేక్షకులు కన్నీరు పెట్టుకొని దింబిస్తారు, ఎరుస్తారు

ఈ కాలక్షేపవిధిలో పౌరాణికుడు కథలోని పాత్రల నన్నింటినీ తానొక్కడే అభినయిస్తూ ప్రేక్షకులను నవ్విస్తున్నాడు—ఏదీపిస్తున్నాడు దాని నుంచే ఒక్కొక్క పాత్రను ఒక్కొక్క వ్యక్తి నటించడం ప్రారంభమై రూపక మావిర్భవించిందని కొందరు వండితుల ఊహ

జాగీర్దార్ సిద్ధాంతము

పురాణాలు సూతుని కథాకథనంగా రూపొందినవి వాటిలో "సూత

ఉవాచ, భీష్మ ఉవాచ, భీమ ఉవాచ, అర్జున ఉవాచ, ద్రౌపది ఉవాచ'' అని కొంతవరకు సాగిన తరవాత తిరిగి 'సూత ఉవాచ'' అని వస్తుంది ఇందులోని భీష్మ, భీమార్జున, ద్రౌపదులు భారతకథలోని పాత్రలు సూతుడు మాత్రము పాత్రకాదు ఎవరు ఎవరితో చెప్పుతున్నారో, ఎందుకు చెప్పుతున్నారో సూచించి, సూతుడు రంగం నుంచి తప్పుకొంటున్నాడు ఆ తరవాత భిష్మాదిపాత్రల మధ్య సంభాషణ సాగుతుంది ఈ సంభాషణ ముగిసిన తరవాత, ఇంకొకపాత్ర మాటాడేముందు సూతుడు తిరిగి వ్యవేశించి ఆ కొత్త పాత్రను పరిచయము చేసి, ఫలనా పాత్ర మాటాడబోతున్నదని చెప్పి, తిరిగి తాను తప్పుకొంటున్నాడు ఇట్లా సూతుడు ఫలనాపాత్ర మాటాడబోతున్నదని చెప్పి తాను తప్పుకోవడం పురాణంలో ఆద్యంతమూ సాగుతుంది

ఈ పురాణప్రక్రియనుంచే రూపకమావీర్భవించినదని జాగీర్దార్ సిద్ధాంతము పురాణాలలోని సూతుడు నాటకసూత్రధారిగా మారినాడు పురాణాలలోవలె సూత్రధారుడు మధ్యమధ్య వ్యవేశించకుండా నాటకపూర్వంభంలో వ్యస్తావనను, నాటకాంతంలో భరతవాక్యాన్ని పలుకుతున్నాడు సూతుని పాత్రపరిచయాలను ప్రవేశింపజేయుచున్నాడనలను, పూర్వాపరకథాసంధానాన్ని నాటకంలో ప్రస్తావన, విష్కంభాలు నెరపుతున్నవి

బ్రహ్మ నాట్యశాస్త్రాన్ని సృష్టించి ఇందునితో ''నాట్యాఖ్యం వంద మం వేదంసేతిహాసం కరోమ్యహమ్'' అని త ను నాట్యాన్ని ఇతిహాస నహితంగా సృష్టించినట్లు చెప్పడం, సంస్కృత రూపకకథలు ఇతిహాసపురాణాలనుఁ గ్రహించినవి కావడం ఈ సందర్భంలో గమనార్హము

సర్వకావ్యాలకు వృత్తులు మాతృకలని భరతముని సిద్ధాంతము వృత్తులు నాలుగు - 1 భారతీవృత్తి, 2 సాత్త్వతీవృత్తి, 3 ఆరభతీవృత్తి 4 కైశికీవృత్తి వృత్తిఅంటే వ్యాపారము, వాగ్యుపవ్యాపారము భారతీవృత్తి అంటే వాదికాభినయము మనోవ్యాపారము సాత్త్వతీవృత్తి, అంటే సాత్త్వికాభి నయము చేష్టావ్యాపారము ఆరభతీవృత్తి, అంటే ఆంగికాభినయము, ఈ వృత్తులలోని శోభ అంతా కైశికీవృత్తి

సూతుడు సూత్రధారుడుగా పరిణమించడంలో నాలుగు వృత్తుల కను గుణమైన నాలుగు దశలు కానవస్తున్నాయి

- | | | |
|----|--------------------------------------------------------------|----------------------------------|
| 1 | సూతుడు పౌరాణిక, ఐతిహాసిక కథలు చెప్పడం | భారతీపుత్రి
(వాచికము) |
| 2. | సూతుడు ఇతర గాయకులతో కలసి కథచెప్పడం (కుశలపుల రామాయణ గానము) | సాత్త్వతీపుత్రి
(సాత్త్వికము) |
| 3 | సూతుడు ఆహార్యంతో నటితో కలసి సంభాషణా షార్వకంగా కథచెప్పడం | తైత్తిరీపుత్రి
(ఆహార్యము) |
| 4 | పౌరాణిక ఇతివృత్తాలు గాననృత్తా లతో కూడిన రంగాలుగా విభజింపబడడం | ఆరభటీపుత్రి
(ఆంగికాభినయము) |

ఇట్లా రూపకానికి ఆవసరమైన చితుర్విధాభినయాలు సూత్ర-సూత్రధార పరిజ్ఞాపంలోని నాలుగు దశలకు అనుగుణము కావడంవల్ల పురాణాలనుంచే రూపకము ఆవిర్భవించిందని శ్రీ జాగీర్దార్ నిర్ధరించినారు

మౌల్టన్ సిద్ధాంతము

తొలి మానవుడు అనాగరికిదిశలో కష్టసుఖాలను నేటి నాగరికులవలె నతో అణచుకోకుండా ఉధృఢక్రియారూపంలో బహిర్గతము చేసేవాడు ఆనందాతిశయంలో వేసిన గంతులనుంచే నృత్య మావిర్భవించింది వారి ఆరావము సంగీతానికి తొలిరూపు కష్టసుఖాలలో వారి నోటివెంట వెలువడిన వాక్కుల నమూనాయమే కవిత్వానికి మూలము చిన్నపిల్లలు కోరిన వస్తువు లభించినపుడు ఆనందంతో తీసే కూనిరాగాలలో, జిలిబిలి పలుకులలో, చిందులలో సంగీత కవిత్వ నృత్యాలు వీజరూపంలో గోచరిస్తాయి పృథంవందంలో తొలిగా రచింపబడిన రూపకాలు సంగీత కవిత్వ నృత్య సమ్మిళితాలు కావడంవల్ల తొలి మానవుల ఆరాపాల, వాక్యాల, చిందులనుంచే రూపకాలు ఆవిర్భవించిన వని మ్రొఫెనర్ మౌల్టన్ (Moulton) సిద్ధాంతీకరించినాడు అదిగ్రంథమైన టుగ్నెస్వీంలో నాటి మానవుల కష్టసుఖాలనుంచి వెలువడిన సంగీత, కవిత్వ నృత్యాలు చిత్రితమవడం ఇక్కడ గమనించతగ్గది

రూపకోత్పత్తిని గురించిన వివిధసీదాంతాలను తెలుసుకొన్నాము ఇప్పుడు రూపకలక్షణము నిర్వచించుకొందాము

ఈ సాహిత్యవ్యక్తియను ఇంగ్లీషులో డ్రామా (drama) అని, ప్లే (play) అని అంటారు అనఱు 'డ్రామా' అనేది గ్రీకుపదము దాని అర్థము చేసినపని (a thing done) ఈ పదము 'చేయడం' (to do) అనే క్రియాపదం నుండి వుట్టింది గ్రీకు లాక్షణికుడు అరిస్టాటిల్ "పొయటిక్స్" (Poetics) అనే తన గ్రంథంలో వివిధకళలలో ఉండే భేదాన్ని వివరిస్తూ ఈ విధంగా చెప్పినాడు

'అందువల్ల ఒకవిధంగా చూస్తే ఉన్నతవ్యక్తులను చిత్రించడంవల్ల— సొఫోక్లిస్ నీకూడా హోమర్ వంటి అనుకర్త అవుతున్నాడు మరొకవిధంగా చూస్తే వ్యక్తుల యధార్థమైన చేష్టలను అనుకరించడంవల్ల సొఫోక్లిస్ అరిస్టోఫేన్స్ వంటి అనుకర్త కూడా అవుతున్నాడు ఇట్లా చేష్టలను, అంటే వ్యక్తులచేష్టలను లేదా కార్యవ్యాపారాలను వ్యక్తీకరించే కావ్యాలు 'రూపకాలు' అనబడుతున్నవని కొందరి మతము " !

వీటినిబట్టి అరిస్టాటిల్ అభిప్రాయంలో రూపకము "క్రియలను లేదా కార్య వ్యాపారాలను" చేసే మానవులను (men doing things) చూపుతుందని, అంటే క్రియాత్మకమైనదని, కథనాత్మకం కాదని తేలుతున్నది

పాశ్చాత్య నాటకరచయితలలో ప్రముఖుడైన షేక్స్పియర్ తన "హేమెట్" (Hamlet) నాటకంలో నాటకలక్షణాన్ని ఇట్లా విస్తృతంగా నిర్వ

(1) "So that from one point of view Sophocles is an imitator of the same kind as Homer - for both imitate higher types of character, from another point of view, of the same kind as Aristophanes for both imitate persons acting and doing Hence, some say, the name of 'drama' is given to such poems, as representing action"

చించినాడు- “రూపక రచన అంటే మనవ ప్రకృతికి దర్పణము వట్టడమే !”¹

అంటే ప్రకృతికి దర్పణమే రూపకమని పిండితార్థము

ఈ భావాన్నే జాన్ డ్రైడెన్ (John Dryden) ఇట్లా వివరించినాడు-

“రూపకము మానవ ప్రకృతికి సరిఅయిన, సజీవమైన ప్రతిబింబము కావలె అది మానవప్రకృతిలోని ఉద్వేగాలను, చిత్తవృత్తులను, దశలలోని మార్పులను మానవాళి వినోదంకోసము, హితోపదేశంకోసము ప్రతిబింబించ చేయవలె.”²

రూపకము మానవప్రకృతికి ప్రతిబింబమనే ి భావాన్నే సంస్కృత లాక్షణికులు కూడా వెల్లడించినారు

నానాభావోపసంపన్నం

నానావస్థాంతరాత్మకమ్

లోక పృథ్వానుకరణం

నాట్య మేతన్మయాకృతమ్³

యోఽయం స్వభావో లోకస్య

సుఖదుఃఖసమన్వితః

సోఽంగా దభినయోపేతో

నాట్యమిత్యభిధీయతే⁴

అవస్థానుకృతి ర్నాట్యమ్⁵

అవస్థఅంటే కేవలము భౌతికావస్థ మాత్రమేకాక, మానసికావస్థ అని కూడా చెప్పుకోవలె, ప్రతికృతి, అనుకృతి, అనుకరణ (image, representation, imitation) ఇవి నమానార్థకాలు అవస్థలు (passions and humours)

1 “To hold as it were the mirror upto nature”

HAMLET, Act 3 Scene 2

2: “A Plot ought to be just and lively image of human nature representing its passions and humours and image of fortune to which it is subjected, for the delight and instruction of mankind

Dryden “An Essay on Dramatic Poesy”

3. నాట్యశాస్త్రము 1-112

4 నాట్యశాస్త్రము 1-119

5 దశరూపకము 1-6,7

అంటే మానవప్రకృతి (Nature), తత్వము, లోకము అనే అర్థాలు చెప్పకోవలె

ఈ నిర్వచనాలను అనుసరించి సుఖదుఃఖాది అవస్థలతో కూడిన మానవ ప్రకృతికి (రోకానికి) అనుకృతే రూపకమని నిర్ధారణ అవుతున్నది

రూపక ప్రియోజనము

రూపకప్రియోజనము "మానవజాతికి ఆనందమివ్వడం, హితోపదేశముచేయడం" (For the delight and instruction of mankind) అని టైడెన్ పేర్కొన్నాడు "హితోపదేశజననం, ధృతిక్రీడా సుఖాదికృత్" "వినోదకరణంతోకే నాట్యమేతద్భవిష్యతి" అని భరతముని చెప్పినాడు ఆనందము, హితోపదేశము రూపక పరమాశయాలు అయితే మానవప్రకృతికి ప్రతిబింబము ఆ ఆనందాన్ని కలిగిస్తుందా? ఎట్లా కలిగిస్తుంది? అన్న ప్రశ్నలకు మనము సమాధానము చెప్పకోవలె

ఈ ప్రశ్నకు సమాధానమా అన్నట్లు అరిస్టాటిల్ తన 'పొయటిక్స్' (Poetics) లో "అనుకృతినిదూసి ఆనందించే ప్రవృత్తి మన అందరిలోనూ నిక్షిప్తమై ఉంది" అన్నాడు 1

నిత్యజీవితంలో మనము అద్దంలో, నీళ్లలో, చాయాచిత్రంలో మన ప్రతిబింబాన్ని చూసుకొని ఆనందిస్తాము గ్రీకు పురాణాలలో నార్సిస్ అనే వ్యక్తి నీళ్లలోని తన నీడనుచూసి, మురిసిపోయి, మోహించి, ఆ నీడను పొందలేక, ఆ నీటిలోపడి మరణించినగాథ ఈ ప్రశ్నలకు మంచి సమాధానము.

మానవ ప్రకృతిలోని లోపాలను, సమాజంలోని లోపాలను ప్రతిబింబం చేయడం ద్వారా ప్రేక్షకులకు ప్రత్యక్షంగానో, పరోక్షంగానో రూపకము హితోపదేశముచేస్తూ ఉంటుంది నేటికీ ఒక రచనకు విలువకట్టెటప్పుడు దాని సందేశమేమిటి, మానవాభ్యుదయానికి ఇది ఎట్లా దోహదము చేస్తుంది? అని ప్రశ్నించడం పరిపాటి

లాజోస్ అగ్రి అనే ఆధునిక విమర్శకుడు "రూపకము జీవితానికి ప్రతిబింబంకాదు మనము గ్రహించే జీవితసారము" అంటాడు 2

1 "no less universal is the pleasure felt in things imitated" POETICS, Butcher's Translation, P 25.

2 "The drama is not the image of life, but the essence we must condense"—Art of dramatic writing P 166.

నిజానికి మానవజీవితమాసాంతము అసక్తిదాయకముకాదు ఏదో ఒకటి రెండు ఘట్టాలే ఆసక్తిదాయకమైనవి, ముఖ్యమైనవి, అవే జీవితానికి సారమువంటివి, జీవితానికి అవే సంక్షిప్తరూపాలు లోకంలోని మానవులు చీటికి మాటికి కొట్లాడు కొంటూనే ఉంటారు నాటకాన్ని వీటిలోని ప్రధాన విషయానికి సంక్షిప్తీకరించి చాలాకాలంనుంచి పోట్లాడుకొంటున్నారనే భ్రమను కల్పించి అనవసరమైన విషయాలు వదిలి వేయవలె ఇదీ అగ్రీవాదన

మాజన్ యల్ మలియొనవస్కీ అనే విమర్శకుడు “ఉద్వేగమే జీవితము, జీవితమే ఉద్వేగము అందువల్ల ఉద్వేగమే రూపకము రూపకమే ఉద్వేగము!” అంటాడు

మానవుడు పృథివిత్వమూ ఏదో ఉద్వేగాన్ని పొందుతూనే ఉంటాడు అంటే ఉద్వేగాల సంపుటికరణమే జీవితమని తేలుతుంది రూపకము జీవిత ప్రతిబింబముకాబట్టి జీవితము, ఉద్వేగాల సంపుటి కాబట్టి ఉద్వేగమే రూపకము, రూపకమే ఉద్వేగము అంటే ఉద్వేగాల చిత్రజే రూపకమని భావము

ఆధునికనాటక విమర్శకులలో ముఖ్యుడు గాన్నర్ ‘పాత్రలు తమకు సంభవించిన జయోపజయాలకు తమంతతాము వ్యక్తీకరించుకొనే అవస్థాపరం పరను చిత్రించేదే రూపకము”² అంటాడు

రూపకము దృశ్యకావ్యము కావడంవల్ల రచయిత తానై నేడగా ఏదీ పేక్షకులకు వ్యక్తీకరించదు పాత్రులద్వారానే వ్యక్తీకరిస్తాడు వారి అవస్థా పరంపరను చిత్రించడమే రూపక మనడంలో ‘అవస్థానుకృతిర్నాట్యమ్’ అనే ధనంజయుని నిర్వచనానికి పై భావము దగ్గరగా వస్తున్నది

రూపకనిర్వచన సందర్భంలో వాదిన అనుకరణ, అనుకృతి (imitation, representation) అనే పదాలకు ఆ యా లాక్షణికులు ఏ నిర్దిష్టారంలో వ్యయోగించినారో తెలుసుకోవడం ఎంతైనా అవసరము లేకపోతే ఈ పదాలను అపార్థంకూడా చేసుకొనే అవకాశముంటుంది

1 ‘Life is emotion, emotion is life
Therefore emotion is drama and drama is emotion ‘—“The Science of Playwriting”

2 The drama presents a sequence of situations in which characters express themselves through what happens to them which they do (or even) fail to do” Producing the Play, P 11

గ్రీకు లాక్షణికుడు అరిస్టాటిల్ 'వస్తువులు ఏ విధంగా ఉండవలెనో అట్టిదానిని అనుకరించు' (imitate things as they ought to be) అని చెప్పడంలోని అర్థము 'సృష్టించి అద్భుతము చేయుచు' అని తెలుసుతున్నది

అరిస్టాటిల్ 'పొయటిక్స్'కు వ్యాఖ్య రచించిన బుచర్ పండితుడు మై వాక్యాన్ని చర్చిస్తూ "కళాఖండము మూలంలో ఉన్నదానిని ఉన్నట్లుగాక ఇంద్రియాలకు గోచరించిన విధంగా వునః సృష్టిస్తుంది" అనీ, 'అనుకరణ సృజనాత్మక క్రియ' అనీ చెప్పడంతో ఈ పదాల అర్థము కేవలం అద్భుతమే అనుకరణముకాదని స్పష్టమవుతున్నది

అంతేకాదు ఎచర్ క్రాంబీ అనే మరొక వ్యాఖ్యాత అరిస్టాటిల్ దృష్టిలో రచనాకృమిట్లా ఉంటుంది అన్నభావాన్ని వ్యక్తంచేస్తూ "కవి ముందుగా తన భావనాత్మక ద్వారా ప్రపంచంనుండి ఆనోము పొందుతాడు కవిత్వకళ ఈ భావావేశాన్ని భాషతో అనుకరిస్తుంది" అని అన్నాడు

దీనివల్ల కూడా అరిస్టాటిల్ దృష్టిలో కవిత్వము వునఃసృష్టకాని కేవల మనుకరణ కాదని వ్యక్త మవుతున్నది

ఇక సంస్కృత లాక్షణికులలో అగ్రేనరుడైన ఆనందవర్ధనుడు "అపారే కావ్యం నారే కవరేవ ప్రజాపతిః" అనడం, మమ్మటుడు కవిసృష్టి బ్రహ్మసృష్టినికూడా మించినదని వర్ణించడం, "నానృషిః కురుతే కావ్యమ్" అని భట్టతుడు చెప్పడం - వీటినిబట్టి దూస్తే సంస్కృత లాక్షణికులు, కవిక్రియను సృష్టిగానే భావించినట్లు స్పష్టమవుతున్నది అవస్థానుకృతిర్నాట్యమ్" అన్న ధనంజయుడే "యద్వాఽవ్యవస్తు కవిభావక భావ్యమానం తన్నాస్తీయన్నరస భావముపై తిలోకే" (దశరూపకం 1-85) (అంటే "కవి భావకులచే భావ్య మానమై రసముగాగాని భావముగాగాని కలిగి చెందనిదిలేదు" అని భావము) ఈ మాటలు అనడంలో కవిది కేవలము అనుకరణముకాదని ధనంజయుని అభిప్రాయమైనట్లు స్పష్టమవుతున్నది

1 "A work of art reproduces its original not as it is in itself but as it appears to the senses"

Butcher, 'Theory of Poetry and Fine Art,' P 127

2 "Imitation is a creative act"

Butcher, "Theory of poetry and fine Art" P 154

3 The poet first derives inspiration from the world by the power of imagination, the art of poetry then imitates this imaginative inspiration in language"

Principles of Literary criticism, P 86

3 | రూపక నిర్మాణము Structure of the Play

“ఇతివృత్తంతు నాట్యన్యశరీరం పరికల్పితం

పంచభిః సంధిభి స్తస్య విభాగః సంప్రకల్పితః”

భరతముని ఇట్లా ఇతివృత్తాన్ని శరీరంతో పోల్చిస్తే అరిస్టాటిల్ జీవ శక్తి (Life blood)తో పోల్చినాడు

మానవశరీరంలోని వివిధాంగాలు సక్యమంగా పొందికగా తగ్గపరిమాణంలోఉండి ఒకదాని కొకటి అనుసంధితమై ఒక దానిలోనుంచి ఒకటి నహజంగా వచ్చినట్లు తోచినపుడే శరీరము సమగ్రంగా సౌష్ఠవంగా రమణీయంగాఉండి చూడి ముచ్చటగా ఉంటుంది అట్లాకాక వివిధాంగాలు, తగు పరిమాణంలో లేకనో, కేదా అంగంలోపించి, సరిగా పనిచేయకపోతేనో ఆ శరీరసౌష్ఠవము సమగ్రత గోచరింపి వికృతంగా ఉంటుంది

మానవ శరీరమువంటిదే రూపక శరీరంకూడా రూపక శరీరాన్ని ఇతి వృత్తము (Plot) అంటున్నాము వివిధాంగాలు మానవశరీరంలో ఇమిడి ఉన్నట్లే రూపకేతివృత్తంలో కూడా ఇమిడిఉన్నాయి జీవశక్తితోకూడిన ఇతి వృత్తమే రూపకమని చెప్పవచ్చు అట్లాగే శీలంతో కూడిన ఇతివృత్తమే రూపకము జీవశక్తిలేని రూపకము శవసదృశము అట్లాగే పాత్రశీలములేని ఇతి వృత్తము నిర్జీవము, శవప్రాయము

రూపకానికి ఇతి వృత్తము, పాత్రశీలము రెండూ అవసరమైతే ఈ రెండింటిలో అగ్రస్థానముదేనికో? అనే విషయంలో భిన్నాభిప్రాయాలు పొడ సూపుతున్నాయి అరిస్టాటిల్ “విషాదరూపకానికి అత్యంత ఆవశ్యకమైనది ఇతివృత్తము అది దానికి జీవశక్తి, దాని తరవాతనే పాత్రశీలము”¹ అంటేకాదు

1 The plot then is the first principle and as it were, the soul of a tragedy, character holds the second place

‘POETICS’ Translation, 27 29

“క్రియలేనిదే విషాదరూపకము ఉండదు శీలనిత్రణములేకన్నా విషాదిరూపకము ఉండవచ్చు”¹ అని పాత్రశీల ప్రాముఖ్యాన్ని క్రోడీకరించినాడు దీనికి కారణాన్ని వివరిస్తూ క్రియకు లేదా కార్యవ్యాపారాలకు శీలమే కారణమైనప్పటికీ ట్రాజెడీ అనుకరించేది మానవులను కాక క్రియలను, జీవితాన్ని కావడంచేత పాత్రల సుఖదుఃఖాలు వారి క్రియలమీద ఆధారపడిఉంచవలె క్రియకే అంటే ఇతి వృత్తానికే ప్రాముఖ్యమని అతని వాదన ఈ విషయంలో అరిస్టాటిల్ భావాన్ని వ్యాఖ్యానిస్తూ వ్యధానేతివృత్తానికి అనుగుణంగా నాటకీయ సన్నివేశాల నుంచి పాత్రలు తమంతకాము పెంపొంది రూపొందుతాయి” అని బుచర్ (Butcher) పేర్కొన్నాడు

పాత్రశీలకంటే ఇతివృత్తానికే ప్రాధాన్యమన్న విషయము, అన్ని వేశాలనుంచే పాత్రలు పెంపొందుతాయన్న విషయము వివాదాస్పదాలు

అయితే ఆధునిక విమర్శకులు ఇతివృత్తకంటే పాత్రశీలానికే ఎక్కువ ప్రాధాన్యమిస్తున్నారని పాత్రశీలంనుంచే క్రియలు (అంటే ఇతివృత్తము) పుట్టిపెంపొందుతూ ఉంటవని వారు అభిప్రాయపడుతున్నారు

“పాత్రశీలము ఇతివృత్తాన్ని నిర్మిస్తుంది కాని ఇతివృత్తము పాత్ర శీలాన్ని నిర్మించదు” అని అంటాడు గార్స్వర్థీ లాజోస్ అగ్నీ ఈ వాదనను బలపరుస్తూ “ఈడిఎస్ ముక్కోపి కావటంమూలాననే రోడ్డుమీద ఎదురైన అపరిచితుని చంపినాడు మొండి పట్టుదలకలవాడు కావటంవల్లనే లీయన్ రోజును చంపినవాడెవడో తెలుసుకోవటానికి విశ్వప్రయత్నము చేస్తాడు నిజాయితీపరుడు కావటంవల్లనే తన పాపానికి తానే శిక్ష విధించుకొంటాడు” — అని అభిప్రాయ పడుతున్నాడు

ఈ మాటలనుబట్టి పాత్రశీలమే సంఘర్షణకు దారితీసే కార్య వ్యాపారాలను సృష్టిస్తున్నదని వీరి అభిప్రాయంగా చెప్పవచ్చు అట్లానే హరిశ్చంద్రుడు సత్యవ్రతశీలుడు కాబట్టే విశ్వామిత్రునితో సంఘర్షణ వచ్చింది హరిశ్చంద్రుని

1 Without action there can not be a tragedy, there may be without character “

—Butcher, ‘ Theory of Poetry and Fine Art’ P 21

2 Characters will grow and shape themselves out of the dramatic situations in conformity with the main design”

—Butcher, “Theory of Poetry and Fine Art’ P 351

నాటికలో హుక్కెండ్రుని ప్రతిక్రియ అతని శీలంలోనుంచే జనించింది నాటక మంతా అలా చిత్తశిలంమీదనే ఆధారపడిఉన్నది ఆ శీలం లేకపోతే ఇతి వృత్తిమే లేదు దీని ఒట్టే శీలంలోనుంచే కార్యవ్యాపారమావిర్భవిస్తుందని చెప్పవచ్చు

కథాదీక్ష (Premise)

అందుచేత హుమిల్ గాటిలే లగింజను చించుకొని రెమ్మవచ్చి మొక్క అయి చింజు పెట్టి ఎక్కడిగా చూపించుకుంది వ్యక్తుని ధర్మంవల్ల అంత పెద్ద ఎత్తున చింజుగింజులో ఇమిడిఉన్నది ఏగింజనాటిలే అదే మొక్క మొలు స్తుంది అందుచే అంజు మించిదిఅయి ఉండవలె

అందుచేతవృత్తిలోనూడా ఇంతే అంతపెద్ద ఇతివృత్తము కథా దీక్షలో ఇమిడిఉంటుంది గింజను చింజుకొని మొక్క పైకివచ్చినట్లే కథాదీక్షలో నుండి ఇతివృత్తము వెలిసివచ్చి, పెరిగి పెద్దదై తగిన ఫలాన్ని ఇస్తుంది గింజ మించిది చాటుకుంటే అంతర్యకమో కథాదీక్షము కృమబద్ధంగా ఉండడంకూడా అంత అవసరము

అంతయు రచించుకొనే రచయిత ఒక నీతివాక్యాన్నిగాని, ఒక కానుక గాని ఒక సిద్ధాంత వాక్యాన్నిగాని ప్రాతిపదికగా తీసుకోవచ్చు మనసులో రిక్ల్యుజుమన్న ఒక భాగాన్ని గాని, తానుచిన్న లేదా చూచిన ఒక సంఘర్షణనుగాని పాత్రులుగాని, ప్రచారంలోఉన్న ఒకానొక ప్రసిద్ధ కథనుగాని రూపకంగా మలచుకొని రచిపెట్టవచ్చు అప్పుడు తాను ఎంచుకొన్న భావ సారాంశాన్ని సాధారణీకరించి (generalise) కృమబద్ధమైన ఒక ప్రాతి పదికగా రూపొందించుకొంటాడు ఆదేదీక్షయు ఆదీక్షలోనుండి మహావృక్ష సదృశ మైన ఇతివృత్తమావిర్భవిస్తుంది ఈ దీక్షయు రచయిత అభిప్రాయాన్ని వెలువ రిస్తూ అతని ఒక్కొక్క సూచించేదిగాఉండవలె

ఉదాహరణకు "రిక్ల్యుజు జయతి"- అంటే 'సత్యమే జయించి తీరుతుంది' అన్న దీక్షలో సత్యానికి అసత్యానికి సంఘర్షణ జరిగితే అందులో సత్యానికి జయముఅన్న భావము ఇమిడిఉంది 'సత్యవ్రతము శీలంగాగల వ్యక్తికి, అసత్యానికి సంఘర్షణ వచ్చినప్పుడు సత్యవ్రతునికే జయము లభిస్తుంది' అన్న భావమందులో సూచించబడింది అట్లాగే "Ruthless ambition leads

to its own destruction" అన్న దీక్షంలో Ruthless ambition కీలాన్నీ leads సంఘర్షణనూ, destruction ఫలితాన్నీ సూచిస్తున్నవి

ఒక వరలో రెండు కత్తులు ఇమడనట్లే ఒకే రూపకంలో రెండు కథా బీజాలు ఇమడవు అందువల్ల అట్టిపనికి ప్రయత్నిస్తే ఇతివృత్తము లలి విస్తృతమై నమగ్రతను కోల్పోతుంది

ఏ ఒక కథాబీజమూ సార్వకాలికము, సార్వజనికము కాదు అయితే ఏకథా బీజాన్ని రచయిత స్వీకరిస్తాడో దానికి అనుగుణంగానే తన ఇతివృత్తాన్ని నడపవలె కథా బీజము ఒకటి, ఇతివృత్తవలము ఇంకొకటి కాకూడదు

సంఘర్షణ (Conflict)

"వివర్యాసాలు, సంఘర్షణలు, అడ్డంకులు అపాయియి-వీటి అధిగమనంనుంచి రూపకము నిర్మించబడుతుంది"

కథాబీజాన్ని విశ్లేషించుకోవటంలో ప్రధానక్రియ సంఘర్షణ అని తెలుసుకొన్నాము మానవుడు అనుక్షణము వ్యక్తులతో, పరిసరాంతో, తోటిమనుషులతో, విధితో, తన అంతరాత్మతో సంఘర్షణపడుతూ ఉంటాడని రూపక నిర్వచన సందర్భంలో గ్రహించినాము మారన జీవితము సంఘర్షణమయ్యే అందుచేత మానవజీవితాన్ని చిత్రించే రూపకంగా సంగ్రహమయినే చెప్పవలె

మానవుడు అనేకకష్టాలతో పోరాడుతూ ఉంటాడు అయితే అతని జీవితంలో చెప్పుకోతగ్గవి, జీవితంతో ముడిపడినవి, రూపకంగా ముచ్చదగినవి కొద్ది సంఘర్షణలే ఉంటాయి రూపకము ఆ కొద్ది సంఘర్షణనే చిత్రిస్తుంది సంఘర్షణాత్మకమైన ప్రధాన సంఘటనలను ఇట్లా విభజించుకోవచ్చు

(1) రెండు పక్షాలమధ్య సంఘర్షణ

ఇంగ్లీషు సైన్యానికి ఫ్రెంచి సైన్యానికి మధ్య యుద్ధము
(ఐదవ హెన్రీ నాటకము)

పాండవ పక్షానికి కౌరవ పక్షానికి మధ్య యుద్ధము
(పాండవవిజయము)

1 "The drama is built out of contrasts and conflicts out of obstacles and dangers and their overcoming"

—John Dolman, Art of Play Production'

- (2) ఇద్దరు వ్యక్తుల మధ్య సంఘర్షణ
 హేమెట్ \times క్లాడియస్
 హరిశ్చంద్రుడు \times విశ్వామిత్రుడు
- (3) వ్యక్తికి, విధికి లేదా పరిస్థితులకు మధ్య సంఘర్షణ
 ఈడిపస్ రాజు నాటకము, చంద్రహాస, ఎన్ జి ఓ
- (4) రెండువర్గాల (Classes) మధ్య సంఘర్షణ
 పెట్టుబడిదారుకు కార్మికులకు సంఘర్షణ
 “కూలి” “నేతబిడ్డ”
 గోరీ “శత్రువులు”
 భూస్వామి లేదా జమీందారుకు రైతుకు సంఘర్షణ
 “మా భూమి”, “పేదరైతు”
- (5) వ్యక్తికి, సాంఘిక సంప్రదాయానికి సంఘర్షణ
 “అంటిగన్”, “వరవికృతము”
- (6) తనలో తనకే భావ సంఘర్షణ
 హేమెట్ నాటకంలో హేమెట్ విచిత్ర (to be or not to be)
 “ఆత్మవందనలో” “రాణి” పాత్ర
 ‘వాల్మీకి’ లో వాల్మీకిపాత్ర
 శకుంతలంలో శకుంతల దుష్కర్మమును ముందు తన ప్రేమ వృత్తాంతము తెలిపి తనను స్వీకరించుమని కోరినపుడు దుష్కర్మమును మరచునట్లు బయలుదేరిన సంఘర్షణ
- (7) రెండు మతాలమధ్య లేదా విభిన్న తాత్విక సిద్ధాంతాల మధ్య సంఘర్షణ
 “ప్రబోధ చంద్రోదయము”, ‘విశ్వంతర’
- (8) రాజకీయ సంఘర్షణ
 “ముద్రారాక్షసము”, “రెండవ రిచర్డు నాటకము”, “అల్లూరి సీతారామరాజు”

సంఘర్షణ రూపకమంతటా వ్యాపించి దానికి జీవముపోస్తుంది సంఘర్షణ ప్రారంభంతో అను అతివృత్తము ప్రారంభమై సంఘర్షణ అంతము కావటంతో రూపకంకూడా అంతమవుతుంది ఈ ఆద్యంతామధ్య సంఘర్షణ పెంపొందుతూ, క్రమబద్ధమైన పద్ధతికొనడుస్తూఉంటుంది రెండు శక్తులమధ్య

ప్రారంభమైన సంఘర్షణ క్రమంగా క్లిష్టమవుతూ ఒక దశలో ఎవరో ఒకరు గెలుపొందుతారు అనే విషయము చూపి అవుతుంది ఆ తరువాత ఎన్ని అడ్డంకులు వచ్చినా చివరకు ఆ వ్యక్తికే విజయము లభిస్తుంది, రూపక మంత మవుతుంది ఇట్లా సంఘర్షణ రూపకంలో ఆద్యంతమూ ప్రధానపాత్ర వహిస్తుంది అందువల్లనే మానవుని దృఢనిశ్చయము వ్యక్తవ్యక్తాలైన శక్తులతో సంఘర్షణకు పూనుకోవటమే నాటకము

A, B అనే ఇద్దరు ద్వంద్వయుద్ధము చేస్తున్నారనుకొందాము వీరు వ్యక్తులు కావచ్చు లేదా రెండు భావాలకు ప్రతీకలు కావచ్చు ద్వంద్వయుద్ధము ప్రారంభించిన కొంతసేపటికి A కి అలపురావచ్చు, బలముతగ్గి పోవచ్చు, B ది పై చేయికావచ్చు, ఒక దశలో A ఓటమి, B గెలుపు తథ్యమనే భావము కలుగుతుంది ఈ దశనే పరాకాష్ఠ (Climax) అంటారు ఆ తరువాత A, B లు గెలుస్తూ ఓడుతూ ఉంటారు చివరకు B గెలుస్తాడు A ఓడిపోతాడు నాటకము పూర్తి అవుతుంది ఇట్లా క్రమబద్ధంగా సాగే ఇతివృత్త నరళినే రూపకరేఖ (Dramatic line) అంటారు

ఈ కథా నరళిని లేదా రూపకరేఖను ఐదు ప్రధాన దశలుగా విభజించుకోవచ్చు

(1) 'అరంభము' ("Initial incident or point of attack")

ఈ దశలో సంఘర్షణ ప్రారంభ మవుతుంది

(2) "వ్యయత్నము" ("Rising action or complication")

ఈ దశలో సంఘర్షణ తీవ్రమవుతుంది

(3) "పరాకాష్ఠ "లేదా" ప్రాప్త్యాశ" (Climax or crisis, Turning point)

ఈ దశలో సంఘర్షణ పడుతున్న ఇద్దరిలో ఒకరి బలముధిక్తమై అంతిమవిజయము అతనిదే అనే నిశ్చయము గోచరిస్తుంది

(4) నియతా ప్తి ("Falling action or Resolution or denouement")

ఈ దశలో విజయానికి మార్గము వివిధ సంఘటనలద్వారా విస్పష్టమవుతుంది.

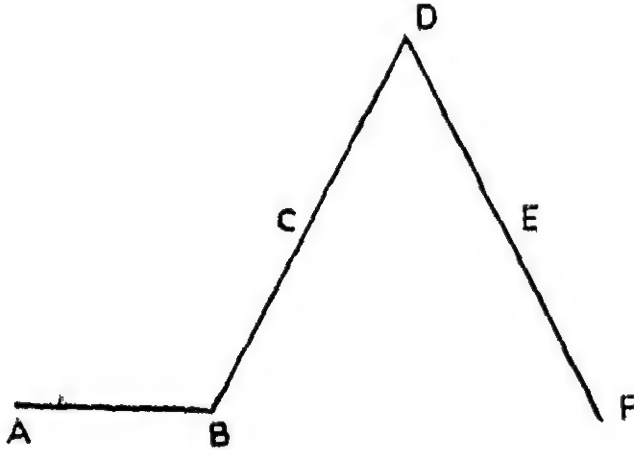
(5) ఫలప్రాప్తి (Conclusion or Catastrophe)

ఈ దశలో సంఘర్షణ అంతమవుతుంది విజయము లభిస్తుంది రూపకము అంతమవుతుంది, ఈ అయిదు దశలనుబట్టి రూపకము అయిదు అంకా

లుగా విభజితం కావడం ఆచారమయిందని విమర్శకులు భావిస్తున్నారు అయితే ఒక్కొక్క అంశంలో ఒక్కొక్కదళ గీతగీసనట్లు అంశబద్ధమైందని చెప్పలేము మొదటి అంశంలో కొంతవరకు వ్యాపింపవచ్చు ఇట్లాగే తక్కిన దశల విషయంలో కూడా

అయితే సంఘర్షణకు దారితీసిన పరిస్థితులు, సంఘర్షణలో చిక్కుకొన్నవారి వై నము, శీలము, సంబంధ బాంధవ్యాలు పాఠకులకు ప్రేక్షకులకు తెలిసినపుడే రూపకము ఎక్కుగా అర్థమవుతుంది అందుచేత ఈ విషయవ్యక్తీకరణ (exposition), ప్రవేశిక (In rodution or obligatory scene) అంటారు దీనిని ఆరంభానికి (Initial incident) ముందే చిత్రించవలె

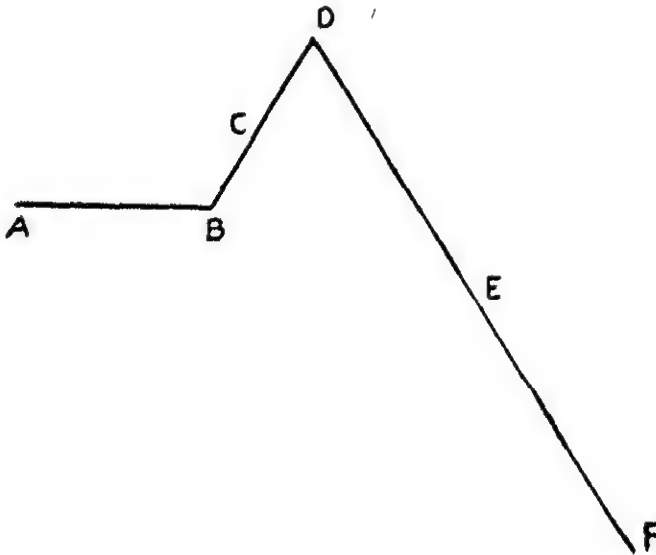
రూపక కథావిన్యాసాన్ని అంటే రూపకరేఖను రేఖాచిత్రంగా రూపొందించవచ్చు ఫ్రెటాగ్ (Fretag) అనే విమర్శకుడు ప్రప్రథమంగా ఈ రేఖాచిత్రాలను రూపొందించినాడు ఆ తరువాత అనేకులు రకరకాల చిత్రాలద్వారా ఈ రూపకగతిని, లేదా రేఖను చూపినారు హెల్స్సెన్ రూపొందించిన రేఖాచిత్రాలు ఈ దిగువ ఇవ్వబడినవి



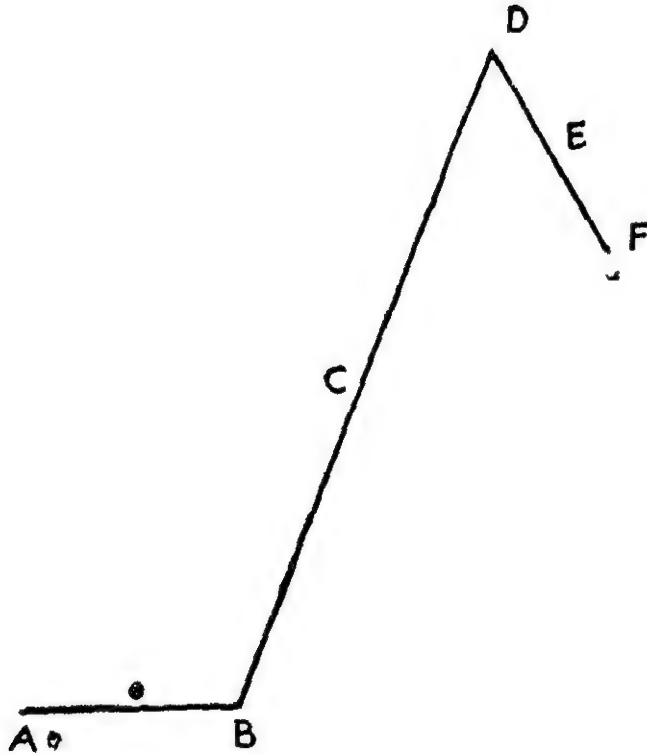
ఈ రేఖా చిత్రంలో -A వ్యక్తీకరణ (exposition), B ఆరంభము (initial incident), C ప్రయత్నము (growth of action) D పరాకాష్ఠ

(climax), E నియతాప్తి (resolution) F సలప్రాప్తి (conclusion) ఈ రేఖాచిత్రము హేమెట్ (Hamlet), జూలియస్ సీజర్ (Julius Caesar) రూపకాల కథాసరళిని సూచిస్తుంది పరాకాష్ఠ సరిగా వ్యధ్యలో, అంటే మూడో అంకంలో ఏచి రూపకాన్ని రెండు సమభాగాలు చేస్తుంది హేమెట్ మంత్రిని చంపడంతో అతని బలము నన్నెగిల్లి పలనము ఆరంభమవుతుంది ఇదే ఆ రూపకానికి పరాకాష్ఠ ఈ సంఘటన మూడో అంకంలో ఒరిగి రూపకాన్ని రెండుగా విభజించింది

అయితే పరాకాష్ఠ రూపకం వ్యధ్యలోనే రావలెననే నియమములేదు కింగ్ లియర్ (King Lear) లో రాజు తన కుమార్తెలకు రాజ్యము పంచడంతోనే పరాకాష్ఠ వస్తుంది అది మొదటి అంకంలోనే జరిగింది అంటే పరాకాష్ఠ మొదటి అంకంలోనే ఎప్పుంది ఇప్పుడు రేఖా చిత్రము ఇట్లా ఉంటుంది



ఒథెల్లో (Othello) నాలుగో అంకము మొదటి రంగంలో డెస్డెమోనా (Desdemona) ను చంపవలెనని నిశ్చయించుకోవడమే ఆ నాటకానికి పరాకాష్ఠ అప్పుడు రేఖాచిత్రము ప్రక్కపుటలో విధంగా ఉంటుంది.



పైన రేఖాచిత్రాలద్వారా దూపన వివిధ దశలను గురించి వేరువేరుగా తెలుసుకోవడం అవసరము

వ్యక్తికరణ, ప్రస్తావన (Exposition)

ప్రేక్షకులు దూపకాన్ని సరిగా అర్థంచేసుకోవడానికి కావలసిన సమాచారమంతటని వ్యక్తికరించడమే దీని ఉద్దేశము. ప్రేక్షకుల ముందున్న దింగిస్టంబులకు పాత్రలు ప్రవేశిస్తారు ఈ పాత్రలు ఎవరో, ఒకరికొకరికి సంబంధ మేమిదో, ఆక్కడకు ఎందుకు వచ్చినారో - మొదలైన విషయాలు ప్రేక్షకులకు తెలియవలె వారిలో ముందు ఏమి జరుగుతుందో అనే ఉత్సुकతను కలిగించవలె ఇది దృశ్య కావ్యముకావడంవల్ల శ్రవ్యకావ్యంలోవలె కవి నేరుగా

ప్రేక్షకులకు ఈ సమాచారము అందజేయడానికివీలులేదు పాత్రులద్వారా మాత్రమే అందజేయవలె అయితే తమకేదో సమాచార మందజేయడానికే ఈ రంగ మేర్పాటు చేసినారనే భావము ప్రేక్షకులకు కలగకూడదు, కలిగితే విసుగెత్తు తుంది పాత్రలసంఖ్య ఇతివృత్త క్లిష్టత ఈ కార్యభారాన్ని మరింత క్లిష్టము చేస్తాయి ఈ చిక్కులనుంచి తప్పించుకొని సమాచారము వ్యక్తీకరించడానికి నాటకకర్తలు అనేకమార్గాలు అవలంబిస్తారు

(అ) పూర్వరంగము, ప్రస్తావన (Prologue)

విషయ వ్యక్తీకరణకు పూర్వరంగంలో ఒకపాత్ర నిర్దేశింపబడుతుంది తెరపత్తగానే ఆ పాత్ర ప్రవేశించి తనకుతానే పరిచయము చేసుకొని సుదీర్ఘ పృథ్వంగం ద్వారా ఆవసరమైన సమాచారమందజేసి నిష్క్రమిస్తుంది ఈ విధా నాన్ని గ్రీకు నాటకకర్తలు ఎక్కువగా అనుసరించినారు యురిపిడిస్ వ్రాసిన 'ఇయోన్' అనే రూపకంలో హెర్మిస్ అనే దేవదూత ఈ పూర్వరంగ వ్యక్తీ కరణ చేస్తాడు ఈ పాత్ర నిర్వహించే కార్యమే షెరిడాన్ నాటకాలలో "ఒకా నొక నటుని" చేత, 'షేక్స్పియర్ వ్యాసిన' "అయిడెస్ హెన్రీ" నాటకంలో 'కోరస్' చేత చేయించడం ఒకరింది

(ఆ) పాత్రచేసే సుదీర్ఘ పృథ్వంగము విసుగెత్తకుండా మరొక పాత్రచేత మధ్య మధ్య పృశ్నలు వేయించడం ద్వారా విషయాన్ని వ్యక్తీకరించడం— "నంబలిన్" లో వలె

(ఇ) సంభాషణద్వారా వ్యక్తీకరణను సాధించడం ఇది మూడు విధాలు

(1) నొకర్లు, సైనికులు-వంటి పాత్రులద్వారా సాధించడం.

ఉదా॥ హేమెట్, సలోమ.

ఇది సంస్కృత రూపకాలలోని పృవేశకమువంటిది.

(11) మధ్యరకం పాత్రుల ద్వారా సాధించడం రూపకప్రధాన పాత్రుల ద్వారా కాకుండా పృథువులు, జమిందారులు, పెద్ద ఉద్యోగస్థులు మొదలైన మధ్యరకం పాత్రులద్వారా సాధించేది

ఉదా॥ కింగ్ లియర్, వింటర్స్ పేట్

ఇది సంస్కృతంలోని శుద్ధ విప్లంభం వంటిది.

(III) పృథాన హంబలద్వారా నాధింపడం రూపక నాయకా నాయకులు,
 ౧౮౮ నాయకుడు ఇతరులతోటి సంభాషణద్వారా సాధింపడం
 ౧౮౯॥ చాన్సెలర్, ఓథెల్లో

(VI) ఇన్స్ట్రుమెంటుగా చిత్రించిన వ్యక్తికరం. కథనాల్పకంగా ఉండిపోయి,
 మందకొడిగా నడుస్తుంది. లయపల్ల చెరపే తేనెరికి ప్రేక్షకుల హృద
 యాలను లరిపిస్తే పెద్దసం అనార్మి ఎగదరించి సూచకగా వ్యక్తికరణ
 నాధింపడం.

౧౯౦॥ జూలియన్ సీజర్, మృచ్ఛికటికము

విధాన మేదైనా వ్యక్తికరణ రూప ప్రారంభంలో పెనవేసుకొని
 ప్రేక్షకుల 'ఇది వ్యక్తికరణరంగము' అనిపించుకుంటే ప్రారంభాన్ని
 అర్థముచేసుకొనేటంత సమాచారమే అందించేదికావలె

అయితే ఈ 'వ్యక్తికరణ' రూపక ప్రారంభముట్టంలో ముగిసి
 పోతుందని భావించరాదు, రూపకంలో అసాంతము ఇది వ్యాపించి ఉంటుంది,
 ఎప్పటికప్పుడు రంగస్థలంమీద ప్రత్యక్షంగా ప్రేక్షకులకు చూపడానికి వీలులేని
 విషయాలు మొదలయినవి ప్రేక్షకులకు ఏదో విధంగా వ్యక్తికరించవలసి
 ఉంటుంది

కేడు రంగస్థలావకాశాలు విస్తృతమైనవివల్ల, వ్యక్తికరణవిష
 యంలో రచయిత వని కొంచెము తేలిక అయింది. రంగాలంకరణ, రంగదీప
 నాలమూలంగా అనేక విషయాలు పాత్రచేత చెప్పించుకుంటానే ప్రేక్షకులకు
 తెలియజేయవచ్చు. టెల్లెఫోన్ సంభాషణ, నేమ్ బోర్డులు, సెట్టింగు పరికరాలు,
 కేలేండరు, గడియారము మొదలైనవి వ్యక్తికరణ కార్యభారాన్ని కొంత తేలిక
 చేస్తున్నవి

ఎవైనా వ్యక్తికరణను విజయవంతంగా సాధింపడం అనిధారావ్యతమే
 ఇది నాటక రచయిత శక్తి సామర్థ్యాలకు ఒరిపిడిరాయి !

ఆరంభము

సంఘర్షణకు ప్రారంభ మిది అయితే వ్యక్తికరణలుట్టము ముగిసి
 ముగియగానే సంఘర్షణ ప్రారంభమవుతుందని భావించరాదు. వ్యక్తికరణలుట్టము

మధ్యలోనే సంఘర్షణ ప్రారంభముకావచ్చు సంఘర్షణ ప్రారంభమైన తరువాత కూడా వ్యక్తికరణ కొనసాగవచ్చు

సంఘర్షణ పుట్టడానికి కారణమౌచ్యమయ్యే సంఘటనాశ్రియను పేర్కొనుటకు వ్యస్పృటము చేయడం 'షేక్స్పియర్' వద్దలి అయినప్పటికీ అట్లా వ్యస్పృటికరించడం అవసరమని భావించనక్కరలేదు, ఈ సంఘటన బాహ్యభౌతికసంఘటన కాకపోవచ్చు, ఒకానొక కార్యము నిర్వహించవలెనని పాత్ర మనస్సులో ఆవిర్భవించిన దృఢసంకల్పము కావచ్చు అందుచేత సంఘటన అనే పదానికి బాహ్యభౌతికార్థమేగాక మానసక వరమైన ఆర్థంకూడా చెప్పకొవలె జూలియట్ ఇంటికి విందుకు వెళ్ళవలెనని రోమియో మనస్సులో సంకల్పించు కోవడంతోనే నాటక సంఘర్షణ ప్రారంభమవుతుంది ఇట్లాగే రాజును హత్య చేయవలెననే మేక్ బెత్ సంకల్పంతో సంఘర్షణ ప్రారంభమవుతుంది ఈ దృఢసంకల్పము ఆ వ్యక్తి జీవితంలో మలుపును తీసుకొనివచ్చేదిగా ఉండవలె

ఉదా॥ అంటోనీ క్లియోపాట్రాను చూడడంతో అతని జీవితము మునుపు తిరగడం

సరిగా సందిగ్ధతకు దారితీసే ఘట్టంలోనే రూపకము ప్రారంభము కావచ్చు ఏదో పెద్ద నష్టము ముందుకొనివచ్చే ఘట్టంలో అనలు రూపకము ప్రారంభమవుతుంది సంఘర్షణకు తలవడిటం తప్పనిసరి అవుతుంది. 'హేమెట్' రూపకకథ తెలిపే తర్వాతనే ప్రారంభముకాలేదు అంతకుముందు - 'హేమెట్' రాజు హత్యచరిగిన తరువాత - ప్రారంభమవుతుంది వెనక జరిగిపోయిన దానిలోనుంచి రూపకము పుట్టుకొనివచ్చింది

సంఘర్షణ - బాహ్యసంఘర్షణగాని, ఆంతర సంఘర్షణగాని - పాత్రశీలంలోనుంచే జనిస్తుంది మేక్ బెత్ శీలంలో ప్రధానాంశము దురాగత ఆ దురాగత మూలంగానే రాజును చంపడం అందుచేత సంఘర్షణ పాత్రశీలంలోనుంచి జనిస్తుందని భావించవచ్చు

సంఘర్షణవడే పాత్రలు సమక్షాజీలు అయినప్పడే రూపకముముందుకు సాగుతుంది, ఆసక్తిదాయకంగా ఉంటుంది 'హేమెట్', క్లాడియస్లు, హరిక్వంద్ర విక్టోరియా సమక్షాజీలే! గట్టిపట్టుదలగలవారే! కథమధ్యలో వెనక అడుగు వేయకుండా ఆసాంతము నిలబడి తమసంకల్పాన్ని సాధించుకోగల వారే!

బాహ్యసంఘర్షణకు ఇద్దరుయోధుల ద్వంద్వయుద్ధము ప్రతీకగా తీసుకొంటే 'వ్యక్తికరణ'లో ఆ ఇద్దరుయోధుల పుట్టుపూర్వోత్తరాలు, ద్వంద్వ

యుద్ధానికి కారణము పృథ్వుమృతాయి ప్యారంభంలో సంఘర్షణ-ద్వంద్వయుద్ధము-ప్యారంభమవుతుంది

ప్రయత్నము లేదా వ్యాప్తి

సంఘర్షణకు ఆలవడిన పృథ్వులిద్దరు ఎనిమిదివారు విజయము సాధించ ఎంచె ప్రయత్నము చేయడం ఈ దశలో గొరిస్తుంది A, B అనే ఇద్దరు యోధుల ద్వంద్వయుద్ధము ఈ ప్రయత్నదశలో కొనసాగుతుంది సంఘర్షణకు తలపడి రెలవడిగానే ఎనిమిది విజయము లభించదు ఒకవేళ అట్లా అభిస్తే ఆ యోధు లిద్దరూ నష్టపోతారు కాని మరొకరు అప్పుడు ఆరంభంలోనే రూపకములమవుతుంది ఆసక్తిదాయకంగా ఉండదు అసలు రూపకమే లేదని చెప్పవలె

ద్వంద్వయుద్ధము కొనసాగుతూఉంటే కొంతసేపటికి A ది పైచేయి అయి ఎయియు అతనికే లభ్యమవుతుందని అనిపించవచ్చు కాని మరికొంత సేప టికి A కి లభింపరావచ్చు B ది పైచేయి అయి విజయము పొందే సూచనలు ప్యదర్శించవచ్చు ఇట్లా కొంత సేపటివరకు ఒకరిగెలుపు మరొకరి ఓటమి అని నిశ్చయించి చెప్పలేనంత తీవ్రంగా పోరాటము సాగుతుంది అప్పుడు గెలుపు, ఓటమి - ఓటమి, గెలుపు ఇట్లా రూపకము ముందుకూ వెనకకూ, వెనకకూ ముందుకూ సాగుతూ ఉంటుంది పోరాటఫలితము తేలదు

ఈ ఇద్దరు యోధుల ద్వంద్వయుద్ధము రూపకానికి ఆరేండుకొం దాము ఈ ప్యయత్నదశలో పాత్రలు, వాటి స్వభావాలు, పరిస్థితులు తెలిసి పోతాయి రెండు పాత్రల భౌతిక సంఘర్షణగాని, ఆంతర సంఘర్షణగాని కొన సాగుతున్నప్పుడు జరిగే సంఘటనలు ఒకదానినుంచి ఇంకొకటి జనింపనట్లుగా నహజమైనట్టివిగా కనిపించవలె అప్పుడే ప్రేక్షకులలో విశ్వాసభావము కలుగు తుంది ఈ సంఘర్షణలో చిన్నచిన్న విషయాలు ఎంత ఆసక్తిదాయకమైనవైనా ప్యధాన విషయాన్ని మరుగు పర్చకుండా జాగ్రత్త పడవలె పాత్రల ఉద్దేశాలను విస్పష్టము చేస్తూండవలె మాటలకు, చేతలకు, పాత్రశీలానికి సంబంధాలు నెలకొల్పు వలె ఈ దశలోని ప్రతి సంఘటన, ప్యతిరంగము, ఇతివృత్త ప్యగతితో సూతన దశనుగాని, పాత్రశీలాన్నిగాని తెలియజేస్తూ మొత్తం కథావిన్యాసంలో ఒక నిర్దిష్టమైన స్థానమాకృమించవలె

సందిగ్ధావస్థలో ప్రాధాన్యము వహించి రూపక ఫలితాన్ని తేల్చేవ్యక్తు లనుగాని, అంశాలనుగాని, ఈ ప్యయత్నదశలో సూచించవలె సంఘర్షణ

వ్యక్తుల మధ్య అయితే రూపకము రెండోభాగంలో ప్రాధాన్యమువహించే పాత్రలను పరిచయము చేయవలె సంఘర్షణ పాత్ర అంతర సంఘర్షణ అయితే, సంఘర్షణ విజయముపొందే గుణాలను ద్యోతకముచేసి విజయానికిగాని, వినాశనానికిగాని దారితీసే చర్యలు సూచించవలె ముందు సూచించకుండా కొత్తపాత్రలను, కొత్త ఉద్దేశాలను ప్రవేశపెట్టడం రచయిత అశక్తతను తెల్పుతుంది

సందిగ్ధత

ఇద్దరుయోధుల ద్వంద్వయుద్ధము గెలుపు, ఓటమి, ఓటమి, గెలుపు సూచనలతో ఎటూతేలకుండా కొంతదూరముసాగిన తర్వాత A గెలుపు అనుమానంతో పడుతుంది B గెలుస్తాడనేసూచన గోచరిస్తుంది ఆ సమయాన్ని సందిగ్ధత అంటారు ఇంకా కొంతదూరముసాగిన తరవాత A ఓటమి ఖాయమని, B గెలుపు ఖాయమని రూఢి అవుతుంది అంటే ఇక్కడ A, B ల అదృష్ట దురదృష్టాలు తేలిపోతాయి ఈ సమయాన్ని పరాకాష్ఠ లేక మలుపు అంటాము

పులిటి నొప్పలు శిశుజననానికి దారితీసినట్లు సందిగ్ధత పరాకాష్ఠకు ఆఖరిమెట్టు అనికూడా చెప్పవచ్చు మనిషి దొంగిలించినాడు-సంఘర్షణ, జనము అతని వెంటపడినారు- ప్రయత్నము దొంగ పట్టుబడినాడు-సందిగ్ధత, కోర్టులో శిక్షింపబడారు-పరాకాష్ఠ జైలుకు తీసుకొనివెళ్ళడం కథకు ముగింపు

హామెట్ రూపకంలో ఓంటరిగా చిక్కిన రాజును చంపకుండా హేమెట్ వదలివేయడం సందిగ్ధత ఆ తరవాత మంత్రిని చంపడం పరాకాష్ఠ ఆ ఘడియ నుంచే హామెట్ జీవితము మలుపు తిరిగింది హేమెట్చేయి కింక, రాజుచేయి పైన అయింది

పరాకాష్ఠ సహజంగా, హేతుబద్ధంగా, పూర్వసంఘటనలోనుంచి జనించిన దానివలె కనిపించవలె ఆయాపాత్రలు, ఆయాపరిస్థితులతో వ్యవహరించి నపుడు ఈ పరాకాష్ఠ ఆవిర్భవిస్తుందని అనిపించేటట్లు చేయవలె

రూపక ఫలసిద్ధికి దారితీసే కార్యకలాపాన్ని నిర్ణయించే సంఘటన కథాక్రమంలోనుంచి జనించవలె అంతేగాని బయటనుంచి కథావిన్యాసంలోకి కృత్రిమంగా చొప్పించకూడదు “లవ్స్ లేబర్స్ లాస్ట్”లో ప్రెంచిరాజు మృతి ఇట్లాంటిదే !

సంఘటనాపరివరణతో వచ్చే మార్పు ప్రేక్షకులకు విస్పష్టముకావలె దాని ప్రాముఖ్యము విషయంలో ఏమాత్రము అనుమానము రాకూడదు “అంటనీ

అంతా "మోసాట్రా" రూపకంలో పరాక్యా విస్పష్టముకాదు గౌరవంకంటే ప్రేమకు అంత అద్భుత స్పృహన్యమివ్వడం బలీయమైన ఒకేఒక రంగంలో దీర్ఘము. అప్పుడు రంగంలో వ్యాపించడంవల్ల ప్రేక్షకుల హృదయాలలో హస్తాకోరు

అప్పుడు అంతకర్తలు రూపకము చివరిభాగంలో పరాక్యా తీసుకొని వస్తున్నప్పుడు దాని ప్రేక్షకుల ప్రభువులు సామాన్యంగా రూపక మధ్యంలోనే పరాక్యా తీసుకొని వెళ్ళారు మేకబెల్లో జేకో ప్రేమకు కనిపించిన మోసాట్రా మొదటిరంగమే ఆ రూపకానికి పరాక్యా ఆ రంగంనుంచే మేకబెల్లో పరిమి ముద్రాపంథమయింది ఒకెల్లో తన భార్య విశ్వాసఘాతకురాలనే నమ్మి ముందరికా, అటువంటి అంశం ఒకటివ రంగము ఆ నాటకానికి పరాక్యా తీసుకొని ఒకటో రోజు రాజ్యాన్ని తన కుమార్తెలకు పంచిపెట్టిన పృథ్వీరాజు ప్రేమరంగమే ఆ నాటకానికి పరాక్యా ఆ నిమిషంనుంచే లియోకప్టాయి అప్పుడు అది

విశ్లేషణ

A, B ల పోరాటము పరాక్యాకు చేరుకొన్నది ఒటమి, B గెలుపు భయమైనది ఒటమి భయమైనది గదాయని రంగంనుంచి నిష్క్రమించేటంత దుర్బలమైనది A అతడుకూడా B లో సమాన ఉజ్జేయే ! బలము పుంజుకో లేదు అదిపైచిక్కిము తిరగకూడదా ! ఏదో విధంగా విజయము సాధించ లేదు అనే ఆలోచన ముందే రంగంనుంచి తప్పుకొంటే నవ్వులపాటొకామని అనే విషయం కొద్దిగా A నిలబడి పోరాటము సాగిస్తాడు పరాక్యానుంచి పుస్తాప్తమెరు వ్యాపించే ఈ దశనే నియతాప్తి అంటాము ఈ దశలోనూడా పోరాటము సాగుతూనే ఉంటుంది B గెలుపు దగ్గరపడుతూ ఉంటుంది

పరాక్యాలో A ఒటమి, B విజయము భయమని తేలిపోవడంతో దూరమెళ్ళా పర్వవస్తువందో అనే ఉత్సుకత ప్రేక్షకులలో తగ్గిపోయే ప్రమాద మున్నది అందుచేత ఉత్సుకత తగ్గిపోకుండా నిలబెట్టడమిద రచయిత తన దృష్టిని కేంద్రీకరించవలె ఈ విషయ పరిస్థితిని అధిగమించడానికి నేటి రచయితలు "ప్రయత్న" దశను సాధ్యమైనంత పొడిగించి, నియతాప్తి దశను సాధ్యమైనంత కుదించేసి తొందరగా రూపకాన్ని ముగిస్తున్నారు

ఈ దశ నిర్వహణలో 'పేక్స్ పీయర్' విధానము తెలుసుకోవడం మంచిది నియతాప్రదేశ ముందుకు సాగకుండా కొన్ని సంఘటనలను అడ్డువేసి, రూపకము ముగింపు ఆలస్యము చేయడం, దానిమూలంగా తాత్కాలికంగా ప్రేక్షకుల ఉత్సుకత పునరుద్ధరించడం, సుఖాంత రూపకాలలో శుభ మార్గానికి హఠాత్ సంఘటనలను అడ్డువేయడం, విషాదరూపకాలలో నాయికా నాయకులు విషాదాంతంనుంచి తప్పించుకోవడానికి మార్గమున్నదని నూదించడం— ఈ మార్గం ఆధారంగా వ్యవహరించి మృత్యువునుంచి తప్పించుకొంటారా? లేదా దాని కొగిలిలో చిక్కుకొంటారా? ఆనే ప్రశ్న ప్రేక్షకులలో ఉదయించి, ఉత్సుకతను తిరిగి రేకెత్తిస్తుంది

నియతాప్రదేశ నిర్వహణ—రూపకాన్ని సుఖాంతము చేయడమా, లేదా విషాదాంతము చేయడమా అనేదాని మీద ఆధారపడి ఉంటుంది రూపకము సుఖాంతము కావలెనంటే నాయకుని విజయానికి గల అడ్డంకులను ఒక్కొక్కదానినే తొలగించివేసి, ఫలసాధికి మార్గము సుగమము చేయవలె రూపకము విషాదాంతము కావలెనంటే అప్పటివరకు అణగివడిఉన్న అడ్డంకులను విబ్రంభింప చేయవలె, కొత్త అడ్డంకులను కల్పించవలె ఈ కొత్త అడ్డంకులు పాత్ర శీలంనుంచో, పూర్వ సంఘటనలనుంచో జనించినవిగా ఉండవలెనేకాని బయటి నుంచి హఠాత్తుగా వచ్చిపడినవిగా ఉండకూడదు

ఫలప్రాప్తి (Conclusion, catastrophe)

రూపకం ముగింపుదశ ఫలప్రాప్తి ఈ ముగింపు సుఖాంతముకావచ్చు లేదా విషాదాంతము కావచ్చు ఏదైతే, రూపకం ముగింపు సంఘర్షణలోనుంచి సహజంగా, హేతుబద్ధంగా జనించినదై ఉండవలె అంతేగాని 'దేవతాధ్యుత్రం' ద్వారా సమస్యకు పరిష్కారము తీసుకొని రాకూడదు దేవతాధ్యుత్రము అంటే సమస్యా పరిష్కారానికి దేవతలను దివినుంచి భువికి దింపడం సమస్యా పరిష్కారానికి దేవతలను దింపడం ఎక్కువగా యురుపిడిస్ నాటకాలలో కనిపిస్తుంది తెలుగులో గయోపాఖ్యానము మంచి ఉదాహరణ కృష్ణార్జునుల ద్వంద్వ యుద్ధాన్ని ఆపడానికి శంకరుడు దిగివస్తాడు

రూపకంతో సంబంధంలేని వ్యక్తులద్వారా, ఇతర ఉపాయాలద్వారా సమస్యలను పరిష్కరించడం ఆధునిక నాటకాలలోకూడా కనిపిస్తుంది తప్పిపోయిన పిల్లలు తిరిగి దొరకడం, యాదృచ్ఛిక సంఘటనలద్వారా ప్రతి నాయకుడు

సౌజన్యరావు - (మొదట నిమగ్నుడై యోదనపైని కోపావేశము కలిగి నిలిచి)
ఏమి మోసము జరిగినది

అంటాడు ప్రేక్షకులు మొదట ఆశ్చర్యనిమగ్నులవుతారు ఇంతవరకు సౌజన్య రావు, మధురవాణి, గిరీశం మధ్య జరిగిన సంభాషణకూడా ప్రేక్షకులలో ఎంతో ఉత్సుకతను రేకెత్తిస్తుంది ఎక్కడిక్కడ ఈ కొత్తమనిషి ఇట్లా మాటాడు తున్నాడేమని, ఈ మాటలు ఎక్కడికి దారితీస్తాయో అని ఉత్సుకత ప్రేక్షకులలో కలుగుతుంది మరి రెండోసారి చూసినపుడు ఈ గోప్యత సమసిపోయి ఉత్సుకత రేకెత్తకపోవచ్చు

ఇక ప్రతాపరుద్రీయంలో యుగంధరుడే పిచ్చివాని రూపంలో లిరుగు తున్నాడని రచయిత నూటిగా ఎక్కడా చెప్పదు కాని పంచమాంకంలో యుగంధరుడు ముమ్మరమృతో—

'కొనిపోయెనమ్మ నీ ప

ట్లని యవచుడు దై వభుటన ధిల్లిపురికిన్

వనరకు, మేడునెల పది

దినములలో దెచ్చియిత్తు చేవీ నీకున్'

అని చెప్పడం, ఆ తరువాత ధిల్లీ వీధులలో "ధిల్లీసుల్తాన్ వట్టుకుపోతాన్, మాడే నెల్లకు వట్టుకుపోతాన్" అని అరిచేసరికి ఈ పిచ్చివాడే యుగంధరుడని ప్రేక్షకులు పసిగట్టిస్తారు అందుచేత పిచ్చివాడు యుగంధరునిగా మారినప్పుడు ప్రేక్షకులలో అంత పెద్దగా విస్మయము కలగదు అయితే ఈ పిచ్చివాడు ధిల్లీ సుల్తాన్ను ఎట్లా వట్టుకొనిపోతాడు! అనే ఉత్సుకత మాత్రము ప్రేక్షకులలో కొనసాగుతూనే ఉంటుంది ఇదంతా మొదటి ప్రసర్యనవరకే!

ప్రతిజ్ఞాయోగంధరాయణంలో, స్వప్నవానవదత్తులో యోగంధరాయణాదులు మారువేషాలలో ఉన్నారని భాసుడు ప్రేక్షకులకు నూటిగా తెలియ చేసినాడు

అపరాధపరిశోధకనాటకాలలోకూడ సి.ఐ.డి పాత్రలు మారువేషంలో లిరుగుతూ ఉంటారు లేదా ఫలానా అతడు సి.ఐ.డి అని పాత్రలకు, ప్రేక్షకు

1 వేదం వేంకటరాయశాస్త్రి, 'ప్రతాపరుద్రీయము", పుట 98

(ఎనిమిదవ ముద్రణము, 1947)

లకు భవయిత తెలియనీయదు అతడు బయటపడినతరువాత ప్రేక్షకులకు దిష్టయము కలుగుతుంది

ఇట్లాంటిదే శ్రీ పురుషవేషము వేసుకోవడం, పురుషుడు శ్రీవేషము వేసుకోవడం మొదటిదానికి మధురవాణి పురుషవేషము ఉదాహరణ రెండవ దానికి భుభోక్తృవాడు కళారేఖవేషంలో పెండ్లిపీటలమీద కూర్చోవడం ఉదాహరణ

షేక్స్పియర్ వింటర్స్ టేల్ (Winter's Tale) నాటకంలో కథా నాయిక చచ్చిపోయి దనే ధ్యానిని కలుగజేస్తాడు చివరకుగాని ఆమె బతికి ఉన్నట్లు చెప్పుడు నాటకాంతంలో కథానాయిక బయటపడగానే ప్రేక్షకులకు దిష్టయము కలుగుతుంది నాటకంతరంనుంచి చివరివరకు ప్రేక్షకులను ఉత్సృకత ముంచివేస్తుంది

రామడు స్వప్నవాసవదత్తనాటకంలో వాసవదత్త మరణించిందని నాయకపాత్రకు ప్రాంతి కలిగిందనాడు గాని ఆమె బ్రతికిఉన్నదని ప్రేక్షకులకు తెలియజేసినాడు

ప్రసిద్ధివిప్రులగు నాటకాలలో ఎక్కడికక్కడ నాటకంలో ప్రేక్షకులను ఓసముచేసి ముందు జరగబోయేది మరిచిపోయేటట్లు చేయగలిగిననాడు ఉత్సృకత, దిష్టయము ప్రేక్షకులలో శేకెత్తుతవి

లక్ష్యత్రయము (The three unities)

పురిక కొన్నికొన్ని సంప్రదాయాలను, నియమాలను సంతరించు కోవడం, కాలక్రమేదా ఆ సంప్రదాయాలను సడలించుకోవడం, కొత్తవాటిని చేర్చుకోవడం కట్ట నాటకరంగంలో అట్లాంటి సంప్రదాయమే లక్ష్యత్రయము ఇది-1 స్థలైక్యము, 2 కాలైక్యము, 3 వస్త్రైక్యము

స్థలైక్యమనగా నాటకమంతా ఒకే స్థలంలో నడవడం కాలైక్యమనగా మరొకరు లేదా ఇకనైనా నాగు గంటలలో (one revolution of the Sun) జరిగిన కథను మాత్రమే నాటకంలో నిబంధించడం వస్త్రైక్యమనగా ఒకేఒక కథను మాత్రమే నాటకంలో పొందుపరచడం ఈ సంప్రదాయానికి మూల ఘడుఘడు గ్రీకు రుక్షివేత్త అరిస్టాటిల్ ఈయన కాలైక్యవస్త్రైక్యాలను మాత్రమే చెప్పినాడు. కాని స్థలైక్యాన్నిగూర్చి ప్రస్తావించనేలేదు అరిస్టాటిల్ అతని కాలంనాటి గ్రీకువిషాదనాటకాలను అధ్యయనముచేసి ఈ సంప్రదాయాలన్ని

పేర్కొన్నాడు. అయితే గ్రీకు నాటకకర్తలు వీటిని బద్ధితంగా అనుసరించినట్లు లేదు. సోఫోక్లిస్ అజాక్స్ నాటకంలోనూ, ఇస్కిలస్ యూమెన్ డ్స్ లోనూ స్థలం మార్పు కనిపిస్తున్నది ఇస్కిలస్ ఆగ్ మెమ్మెన్ నాటకంలోనూ, యురిపిడిస్ సప్తయ్యస్ లోనూ స్థల కాలై క్యాలు కనిపించవు. దీనినిబట్టి ఐక్యాలను కొంత వరకు పాటించినారేగాని ఒక నియమంగా పెట్టుకోలేదని తేలుచున్నది.

ఇంకకూ ఈ సంప్రదాయమెందుకు ఏర్పడిందో తెలుసుకోవడం కూడ అవసరము. నాటి నాటకరంగపరిస్థితులే ఈ సంప్రదాయానికి కారణమని తోస్తున్నది. గ్రీకునాటకరంగస్థలానికి తెరఅంటూ లేదు. దృశ్యబంధ (setting) నిర్మాణము లేదు. అంకవిభజన లేదు. బృందగాయకులు రంగస్థలాన్ని విడిచి పెట్టకుండా నాటకారంభంనుంచి తుదివరకు రంగస్థలం మీదనే ఉంటూ అంకాన్ని అంకాన్ని అనుసంధిస్తూ ఉంటారు. వీరి సమక్షంలోనే నాటకముతా నడుస్తుంది. బృందగాయకులు సామాన్యంగా పౌరపాత్రలు వీరిని ఇల్లువిడిచి ఒకరోజుకంటే ఎక్కువకాలము ఆ ప్రదేశంలో ఉన్నట్లు చూపడం సహజముకాదని కాలై క్యాన్ని పెట్టుకొన్నట్లు తోస్తున్నది. అట్లాగే రంగాంకరణము లేకపోవడం, బృంద గాయకులు కథాకాలక్రమజీక మూడుగంటలలో అనేకప్రదేశాలు కనిపించినట్లు చూపడం సహజముకాదని స్థలై క్యాన్ని అనుసరించినట్లు భావించవచ్చు. ఏమైనా గ్రీకునాటకకర్తలు ఈ ఐక్యాలను నియమంగా పెట్టుకొన్నట్లు లేదు.

నాటకంలో ఉపకథలను ప్రవేశపెడితే ప్రేక్షకులమనస్సు పృథాన కథమీద పూర్తిగా నిలవక వికేంద్రీకృత మవుచుందనే భయంతో వన్యై క్యాన్ని పాటించిఉంటారు.

పునరుజ్జీవనకాలంలో ఈ ఐక్యాలు తప్పనిసరి నియమాలుగా తయారై సవి అయితే ఆనాటి రచయితలు ఆనాటి పరిస్థితులనుబట్టి కొంత సడలించుకొన్నారు.

“ఒకరోజులో ఒకే స్థలంలో ఒకేఒక సమగ్రక్రియ రంగస్థలాన్ని చివరివరకు ఆక్రమించుకొనేట్లు చేయవలె”

అనే నియమము వారు పెట్టుకొన్నారు. అయితే కాలై క్యవిషయంలో తిన్నూరిప్రాయాలు వెలువడినవి 12 గంటల కాలమని కొందరు, 24 గంటల కాలమని కొందరు, 5 గంటలకాలమని కొందరు వాదించసాగినారు. మరికొందరు నాటకప్రదర్శనకాలము నాటకకథాకాలానికి సరిగా సరిపోవలె అని వాదించినారు.

స్తలై క్యవిషయంలోకూడ కొంత సడలింపు జరిగింది స్థలము మారినా, స్థలాలన్నీ ఒక పట్టణంలో కథ జరిగినట్లుగా చూపుతూ అంకం మధ్యలో స్థలము మారకుండా ఉంటే చాలునని కొందరు భావించినారు మరి కొందరు ప్రేక్షకుని కనుచూపుమేరలోని స్థలంలోనే నాటకము నడిపించవలెనని అభిప్రాయపడినారు

షేక్స్పియర్ పెంపెట్టె, కామెడిఆఫ్ఎర్రర్స్ లలో తప్ప ఇంకే నాటకంలోను ఈ ఐక్యతయూలు పాటించలేదు

ఇక సంస్కృతనాటకాలలోకూడ ఈ మూడు ఐక్యాలు పాటించబడ లేదు కాకుండా స్థలకాలు 10 కథాకాలము ఏదెనిమిది సంవత్సరాలు ఉపకథలు రెండు అయితే సంస్కృతలాక్షణికులు అంకంలో ఒకరోజు కాలంలో జరిగిన కథను నిబంధించవలెననీ, అంకానికీ అంకానికీ మధ్య ఎన్ని సంవత్సరాలు గడిచినా ఒక సంవత్సరమే గడిచినట్లు భ్రాంతి కల్పించవలెననీ చెప్పినారు

కాలముమారినది కాలంకోపాటు రంగస్థలవర్తిస్థితులు కూడా మారి నవి ఇప్పుడు తిరిగి ఈ మూడు ఐక్యాలు కొంతవరకు అవసరమయినవి నేటి నాటకరంగంలో వాస్తవికతకు ప్రముఖస్థానము లభించడంవల్ల దృశ్యబంధ నిర్మాణము(Settling) ఆవశ్యకమైనది ఈ వర్తిస్థితులలో ఎక్కువ స్థలకాలు పెట్టుకొంటే సామాన్యంగా దృశ్యాల మార్పుకు సగంకాలము వ్యర్థమవుతుంది అదీగాక వ్యయమెక్కువ అవుతుంది అందుచేత నేటినాటకరత్నాలు ఎక్కువగా ఒకే స్థలంలో నాటకమంతా నడుపుతున్నారు

ఉదా - ఆశ్చర్య — “ఈనాడు” ఆమంచర్ల - “విశ్వంతర”

కాలై క్యాన్ని పాటించడానికికూడా ఎక్కువ యత్నము జరుగు తున్నది ప్రభావదర్శియకథాకాలకృమణిక ఏడు ఎనిమిది నెలలు విశ్వంతర కథాకాలకృమణిక 12 గంటలు

ఉపకథలు చొప్పిస్తే పాత్రలసంఖ్య పెరుగుతుంది నాటకము పెరుగుతుంది ప్రదర్శనకాలము హెచ్చుతుంది ప్రేక్షకులదృష్టి విశేష దీక్షరణము కావచ్చు అందుచేత ఆధునికనాటకాలలో ఉపకథలను సాధ్యమైనంతవరకు చొప్పించటంలేదు.

4 రూపక భేదాలు

Forms of Drama

సంప్రదాయ గ్రీకు రూపకాలు

బృందగానం నుంచి క్రమేణా గ్రీకురూపక మెట్లా జనించినదో 'రూపకొత్పత్తి' ప్రకరణంలో తెలుసుకొన్నాము ఇప్పుడు సంప్రదాయగ్రీకురూపక స్వరూపస్వభావాలు తెలుసుకొందాము గ్రీకు రూపకాలు మూడురకాలు
1. విషాదరూపకము (Tragedy), 2 సాటిర్ రూపకము (Satyr Play),
3 ఆహ్లాదరూపకము (Comedy)

విషాదరూపకము (ట్రాజెడీ)

ట్రాజెడీ అనే గ్రీకుపదానికి "మేకపాట" అని అర్థము పూర్వము, దేవకోత్సవాలలో బలిమేకచట్టా తిరుగుతూ బృందగాయకులు పాటలు పాడే వారు కాబట్టి ఆ పాటలకు మేకపాటలని పేరువచ్చినదని కొందరు, బృంద గాయకులకు మేకతోళ్లు బహూకరించేవారు కాబట్టి ఈ పేరు వచ్చినదని మరి కొందరు అభిప్రాయ పడుతున్నారు ఆశరవాత ఈ పాటలలో ఆవిర్భవించి, దీపొందిన రూపకాన్నికూడా ట్రాజెడీ అనే పేరుతోనే పిలవడం ఆచారమయింది

విషాదంతో ముగిసే రూపకము విషాదరూపకమని సామాన్య నిర్వచనము.

మహాన్నతపదవిలోకిన్న ఒక వ్యక్తి అధఃపతనాన్ని చిత్రించే రూపకమే విషాదరూపకము ఈ వ్యక్తినే నాటకపరిణాషలో నాయకుడంటారు.

ఈ నాయకుడు నకల సౌభాగ్యాలతో కీర్తిప్రతిష్ఠలతో తులనాగు తున్నవాడై ఉండవలె అతనిలోని దుర్వ్యసనము, దుష్టత్వము, అవినీతి వల్లగాక అతనిలోని ఏదో ఒక చిన్నలోపము మూలంగా అతడు మహావిపత్తునకు పాల్పడి పతనము చెందినట్లు చిత్రించవలె

విషాదరూపకనిర్మాణంలో ఐదుభాగాలుంటాయి మొదటి భాగము ఇతివృత్తాన్ని పరిచయంచేసే ప్రస్తావన ఇందులో స్థలము, కాలము సూచితమవు

తాయి తరవాత బృందగాయకుల ప్రవేశగేయము ఆ తరవాత ఐదుపాటలచే విభజితమైన ఐదు సంభాషణభాగాలు లేదా ఘట్టాలుంటాయి చివరకు బృంద గాయకుల నిష్క్రమణగేయంతో రూపకము ముగుస్తుంది ఈ ఐదుభాగాలే తర వాత ఐదు అంకాలుగా రూపొందాయి

బృందగానము గ్రీకువిషాదరూపకాలలోని పృథానాంతర్యాగము. మొదట బృందగాయకల సంఖ్య 50 ఉండేది ఆ తరవాత ఈ సంఖ్య 12 కు క్షిణించి వీరిని కొందరు గ్రీకునాటక రచయితలు రూపకపాత్రలుగా తీర్చిదిద్ది ఒక కొందరు కథకు సంబంధంలేనివారినిగా చిత్రించినారు బృందగాయ కులు వాత్రల ప్రవేశాన్ని, శీలాన్ని, పుట్టుపూర్వోత్తరాలను ప్రేక్షకులకు తెలియ జేస్తారు పాత్రులు నిష్క్రమించినతరవాత రంగస్థలము ఖాళీగా ఉండకుండా వీరు రంగస్థలం మీదే ఉండి ప్రేక్షకులను వినోదపరుస్తూ రంగాలను అనుసంధిస్తారు గానంగా నాయకులకు ఇష్టసఖీసఖులుగా వ్యవహరిస్తూ వారి సుఖదుఃఖాలను విని ఉదయిస్తారు కథమీద, సంఘటనలమీద, మానవజీవితంమీద వ్యాఖ్యానిస్తూఉంటారు ఈ బృందగాయకులు గ్రామపెద్దలు మొదలైనవారికి ప్రాతినిధ్యము ఉహిస్తారు వీరందరినీ కలిపి ఒకే ఒక పాత్రగా భావించు కోవచ్చు కాటకకర్తలు ఈ బృందగానం ద్వారానే తమ సొంతభావాలను వ్యక్తీకరిస్తుంటారు

గ్రీకు విషాదనాటకాలలో మరణము మొదలైన పృథానక్రియలు రంగస్థలం మీదగాక నేపథ్యంలో జరుగుతాయి నేపథ్యంలో జరిగిన క్రియా విషయము ప్రేక్షకులకు తెలియజేయడానికి దూత, దాది అనే రెండు పాత్రులను గ్రీకునాటకపులు సృష్టించుకొన్నారు నేపథ్యంలో క్రియ ముగిసిన తర్వాత ఈ రెండు పాత్రులలో ఒకటి రంగస్థలంమీదకువచ్చి, ఆ క్రియను పూనగుచ్చి నట్లు వర్ణించి చెబుతుంది

మానవునిలోని శోకభయోద్వేగాలను ఔషణముచేయడమే విషాద రూపకపరమాగ్రయము ప్రఖ్యాత గ్రీకునాటకలక్షణవేత్త అరిస్టాటిల్ తన కాలం నాటి విషాదనాటకాలను అధ్యయనముచేసి "పొయెటిక్స్" (Poetics) అనే లక్షణ గ్రంథంలో బ్రాజెడీకి కిందిలక్షణముచెప్పినాడు

"గంభీరమును, స్వయం సంపూర్ణమును, సమగ్రము, నియమితపరిమా దాత్మకమును అయి, రూపకంలోని వివిధాలైన భాగాలలో వేరువేరుగా కన్పట్టే,

కళాత్మకాలైన ధాషాలంకారాలతో అలంకరింపబడి, కథనాత్మకంగాక క్రియాత్మకమై శోకభయాల మూలంగా ఆయా ఉద్వేగాలకు ఉచితమైన షోకన కలిగించేది ట్రాజెడీ"¹

దీనినిబట్టి అరిస్టాటిల్ ట్రాజెడీకి ఆరు అంగాలను చెప్పినాడని స్పష్టమవుతున్నది — 1 ఇతివృత్తము, 2 పాత్రచిత్రణము, 3 తైలి, 4 చింతన, 5 దృశ్యము, 6 గేయము

నాయకుని మృతితో విషాదరూపక మంతముకావలెనని అరిస్టాటిల్ నియమము పెట్టలేదు కాని ఆచరించుచో మాత్రము రచయితలు నాయకుని మృతితో విషాద నాటకాలను అంతము చేసినారు దానిని పురస్కరించుకొని నాయకుని మృతి ఒక నియమంగా విషాదరూపకాన్ని లక్షణికులు ఇట్లా నిర్వచించినారు. "ఉన్నతస్థితిలోని మానవుని మృతికి దారితీసే అపూర్వవిపత్తుతో కూడిన కథ లేదా అపూర్వవిపత్తును కొనితెచ్చే మానవ క్రియలు, ఆమానవుని మృతితో అంతమయ్యే కథ ట్రాజెడీ"²

ఈ అపూర్వవిపత్తుకు కారణము బాహ్యమైనదిగాని, ఆంతరమైనదిగాని కావచ్చు. రెండు ఆధ్యాత్మిక శక్తులమధ్య, కఠిన చట్టాలకు మొండి పట్టుదలలకు మధ్య సంఘర్షణ కావచ్చు³

I. "Tragedy is an imitation of an action that is serious, complete and of a certain magnitude, in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play, in the form of action, not of narrative, through pity and fear effecting the proper purgation (catharsis) of the emotions "

—"Poetica" Ch 6, Bucher's Translation.

2 "A tragedy is a story of exceptional calamity leading to the death of man in high estate or the story is one of human actions producing exceptional calamity and ending with the death of such a man "

—A C. Bradley, "Shakespearean Tragedy," Pp 1—2.

3, "The Calamity is due to conflict—external, internal—between spiritual forces, between iron laws and stubborn will "

—Rhetoric Notes, Pp 77.

కొన్ని ప్రసిద్ధ గ్రీకు ట్రాజెడీలు

1 ఇస్కిలస్ (Aeschylus) రచనలు ఆగ్మెమన్ రూపకత్రయము (Agamemnon Trilogy), సప్లయ్స్ (Suppliants), ప్రొమిథియస్ బౌండ్ (Prometheus Bound)

2 సాఫోక్లిస్ (Sophocles) రచనలు ఈడిపస్ రూపకత్రయము (Oedipus Trilogy), అజాక్స్ (Ajax), ఎలెక్ట్రా (Electra).

3 యురిపిడస్ (Euripides) రచనలు మీడియా (Medea), సైక్లోప్స్ (Cyclops), హిపోలిటస్ (Hippolytus)

సాటిర్ రూపకము (Satyr Play)

సాటిర్లు అశ్వముఖులైన అరణ్యదేవతలు బృందగాయకులు సాటిర్లవలె వేషము వేసుకొని, తోట్లకప్పుకొని, తోకలు పెట్టుకొని ఆడుతూ వాడుతూ ఈ రూపకాలను ప్రదర్శించేవారు కాబట్టి వీటికి సాటిర్ రూపకాలనే తేరు వచ్చింది ఇది గ్రీకునాటకపోటీలలో ప్రదర్శించే విషాదరూపకత్రయాల నడి అనుబంధరూపకము

సాటిర్ రూపకాలలోని కథ సామాన్యంగా సాహసకృత్యాలకు సంబంధించినది ఒక్కొక్కప్పుడు విషాదరూపకత్రయంలోని నాయకులుగాని, పురాణకథానాయకులుగాని, షాస్త్రిస్పదమైన పరిస్థితులలో సాటిర్ల మధ్య రక్కుకొన్న ఘట్టము వీటిలో చిత్రమవుతుంది సాటిర్ రూపకాలకు, ట్రాజెడీకి రూపంలో సామ్యమెక్కువ ఈ రెంటిలోను నిర్దిష్ట ఘట్టాలను బృంద గేయాలు ఒక్కొక్కప్పుడు వేరు చేస్తాయి ఒక్కొక్కప్పుడు కలుపుతాయి సాటిర్ నాటకాల ఛందస్సు ట్రాజెడీ ఛందస్సే అసభ్య ప్రక్రియలు, అలివేగ నృత్యము, కడుపు చెక్కలయ్యే హాస్యము, అసభ్య భాషణ, అసభ్య అవయవ వివక్షనము సాటిర్ రూపకాల లక్షణాలు

యురిపిడస్ రచించిన "సైక్లోప్స్", సాఫోక్లిస్ రచించిన "ట్రాజర్స్" అనే సాటిర్ రూపకఖండాలు మాత్రమే ఇప్పుడు లభ్యమవుతున్నాయి

ఆహ్లాద రూపకము (Comedy)

"కామెడీ" అనే గ్రీకుపదానికి 'కేరింథ గీతము' అని అర్థము, డయోనిస్ కు తర్జునల ఈరేగింపులోని అసభ్య భాషణ, కేరింతలు, అటలు,

సృత్యం నుంచి కామెడీ ఆవిర్భవించినదని అరిస్టాటిల్ అభిప్రాయము ఈ ఊరే గింపులో పార్థానేవారు జంటువుల వేషాలు వేసుకొనేవారనీ, అందువల్ల దానికి కామెడీ అనే పేరు వచ్చినదనీ కొందరు అభిప్రాయపడుతున్నారు

విమర్శకులు కామెడీలను పురాతన (Classical), మధ్యకాల (Middle), నవీన (New) కామెడీలుగా విభజించారు

పాత కామెడీలలో ఇతివృత్తమెక్కువగా స్థానికవిషయాలకు సంబంధించినది నగర జీవితంలోని విషయాలనుగాని, వ్యక్తులనుగాని, భావాలనుగాని, రాజకీయాలనుగాని నిర్మోహమాటంగా అవహేళన చేయడం పాత కామెడీలలో ప్రాధాన్యము వహిస్తుంది ఈ రకంరూపకాలు విమర్శ, అవహేళన, చమత్కారము, అసభ్యభాషణ, వికటత్వము, దూషణ, సంగీతాల మిశ్రమరూపాలు

పాత కామెడీలలో బృందగాయకులు ముందుగా ప్రవేశిస్తారు వీరికి నటునితోగాని, ఇద్దరు నటులతోగాని వివాదము చెలరేగుతుంది చర్చ జరుగుతుంది తుదకు బృందగాయకులు ప్రేక్షకులతో మాటాడతారు వీటిలో ఒకే ఒక సన్నివేశాన్ని తీసుకొని దానిని పెంచి, ఒకదానితో ఒకదానికి ఎక్కువ సంబంధం లేని రంగాలుగా రూపొందించడం సామాన్యంగా జరుగుతూ ఉంటుంది నాటక కర్త నాటకభ్రమను వదిలివేసి స్వీయవిషయాలను ప్రేక్షకులతో మాటాడతాడు వీటిలో సాంఘికదురాదారాలను పరిహసించడం పరిపాటి

మధ్యకాలపుకామెడీలో పాతకామెడీలక్షణాలు ఎక్కువగా గోచరించవు కేరింతల గొడవలుండవు వీటిలో బృందగాయకుల ప్రాధాన్యము తక్కువ, నాటక ద్రవ (dramatic illusion) కు ప్రాధాన్యము హెచ్చు వీటిలో శ్రీ పురుషనమానభావనాదాన్ని అవహేళన చేయడం పొడగడుతుంది వ్యక్తి దూషణ తగ్గింది రాజకీయనాటకంగా కాక కేవలము సాంఘికనాటకంగా రూపొందింది కథావిన్యాసంలో పరిణామము గోచరిస్తుంది సాంఘికజీవితము రూపక భూమిక అయింది

ఉదా - పార్లమెంటులో శ్రీలు భాగ్యదేవత

నవీన కామెడీలో కోపిష్టి వృద్ధు, ప్రతివిషయంలో కలుగజేసుకునే దానిన, అనాథబాలిక మొదలైన రూఢిపాత్రలు, సాంప్రదాయిక కథావిన్యాసము ఎక్కువగా కన్పిస్తాయి ఇవి గృహ వాతావరణాన్ని చిత్రించే హాస్యనాటకాలు బృందగానానికి కథకు సంబంధము ఉండదు కొన్ని నాటకాలలో బృందగాయ

కులను తప్పకాగి తూలుతూ, పాటలు పాడుతూ ప్యవేళించే తాగుదోతులుగా రూపొందించినారు సాధారణంగా ఈరకం నాటకాలు వ్యక్తుల అదృష్టదురదృష్టాలను చిత్రిస్తూంటాయి రంగస్థలంమీద ఒకరిమాట ఒకరికి వినబడనట్లుగా వ్యవహరించే సంప్రదాయము ఈ నాటకాలలోనే ప్రారంభమయింది

అరిస్టాటిల్ కామెడీకి ఇట్లా లక్షణము చెప్పినారు "బాధాకరము వినాకరమునుగాని, ఏదో ఒక లోపమును లేదా అనవ్యక్తరమగు విషయమును ప్రతిపాదించి మానవుని నిత్యజీవితమునందలి వ్యక్తులకంటె అధమునిగా చిత్రించెడి కామెడీ" — డా పి యస్ ఆర్ అప్పారావు అనువాదము

కామెడీకి సుచ్చతునకలు

అరిస్టోఫేస్ (Aristophanes) కప్పలు (Frogs), తూనీగలు (Wasps), పార్లమెంటులో స్త్రీలు (Women in Parliament)

మెనాండర్ (Menander) హీరో (Hero), సామియా (Samia), పెర్సిరోమిన్ (Persi Romin)

రోమన్ ఆప్లడరూపకము (Roman Comedy)

ప్రాచీన గ్రీకు ఆప్లడ నాటకాల ఒకవడినే వెలువడినవి - రోమన్ ఆప్లడ రూపకాలు వీటిలోని పాత్రలు సాధారణంగా వ్యక్తులకుగాక జాతులకు (Types) వ్యక్తీకలు లోభులు, దుబారా ఖర్చుచేసే వ్యక్తులు, పిరికిపందలు, రంక్రాలుపన్నే బానిసలు, అసూయాపరమైన భార్యలు, ధప్పాలుకొట్టే నావికాధికారులు, కుంటెనకత్తెలు వంటివారు ఆప్లడరూపకాలలోని రూపకపాత్రలు (Stock characters)

రోమన్ నాటకాలలోని స్త్రీ పాత్రలు ప్రత్యక్షంగా గౌరవకుటుంబాలకు చెందినవారుగాక వేళలో, గౌరవకుటుంబంలో పుట్టి దురదృష్టవశాత్తూ చిన్న తనంలోనే తప్పిపోయి, సామాన్య కుటుంబంలోనో, బానిసలుగానో పెరిగిన కన్యలో అయిఉంటారు. రోమన్ ఆప్లడనాటకాలలోని కథానరక సామాన్యంగా ఇట్లా ఉంటుంది— ఒక యువకుడు ఒక బానిసబాలికను ప్రేమిస్తాడు ఆ బాలికను కొని వివాహమాడటానికి సొమ్ము కావలె ఆ సొమ్ము సంపాదించడానికి నౌకరు

1 "Comedy is, as we have said, an imitation of characters of a lower type it consists in some defect or ugliness which is not painful or destructive"

సహాయంతో ఎత్తులు వేస్తారు ఏదోవిధంగా తండ్రిని మోసగించికాని, మరేదో విధంగాకాని డబ్బు సంపాదిస్తారు చివరకు ఆ దానిసజాలిక సామాన్యకుటుంబంలో పుట్టినది కాదని, గౌరవకుటుంబంలో పుట్టి తప్పిపోయినజాలిక అనీ తేలుతుంది కుహనాలు, కుతంత్రాలు, డబ్బు సంపాదన, యత్నాలు, ప్రియ, వివాహాలు రోమన్ ఆప్లదనాటకాలలో ప్రాధాన్యము వహిస్తుంటాయి

నృత్య రూపకము (Ballet)

నేపథ్యజంత్రగాత్రసహకారంతో, నృత్యమూకాభినయాల ద్వారా కథను, క్రియలను ద్యోతకంచేసే నాటకకళారూపము నృత్యరూపకము ఇందులో మూకాభినయమే కాని, వాచికాభినయము ఉండదు అంగవిశేషము, సంధాలనము, హావభావాలు దీని భాష నృత్యము, సంగీతము, కదావిన్యాసము, రంగాలంకరణ, నృత్యరూపకంలో సమ్మేళనము చెందుతున్నాయి ఈ నృత్యకళావీణాలు చరిత్రకు అందనికాలంనుంచి మానవజీవితంలో నెలకొనేకొన్నాయి.

ప్రపంచమసంగీతరూపకాలలో సంగీతము, అభినయము ప్రధానాంశాలు సంగీతము, నృత్యము ప్రత్యేకకళలుగా అభివృద్ధి చెందడంలో అవి నాటకానికి లోబడి ఉండకుండా రెండూ కలిసి ప్రత్యేకకళలుగా నెలకొని, నాటకాన్ని సూత్రప్రాయంగా గ్రహించి తాము ఆధిక్యము వహించినవి

యూరప్లందంలో, వార్సేలులో, 1581లో ప్రథమంగా నృత్య రూపక ప్రదర్శనము జరిగిందని చరిత్రకారుల మతిము 1661లో పద్నాలుగవ లూయీ ఫారిస్లో జాతీయనృత్యపరిషత్తును (Royal Academy of Dancing) స్థాపించారు రాజాస్థానాలలో శ్రీలు నృత్యాలు చేయడం జరిగినా, 1681 వరకు ఏ సర్తకి యూరప్లలో బహిరంగ రంగస్థలాలమీద నృత్యము చేయలేదని తెలుస్తున్నది

ఇటీవలివరకు నృత్యరూపకాలలో పౌరాణికకాలంలోని దుస్తులనే ధరించేవారు పిగ్మేలియన్ లో సటిందిన మేరీకాలీ మజ్జిన్ దుస్తులతో రంగం మీదకు నృత్యం చేయడానికి రావడం నాటి వస్త్రాలంకిరణంలో ఒక విప్లవమే !

కాలి బొటనవేలిమీద నిలబడి నృత్యము చేయడం 1830 కి గాని అమెరికాలోకి రాలేదు దీనిని టాగ్లియాని (Taglioni), ఎల్సర్ (Elsur) లు ప్యారీస్ లోకి తెచ్చినారు 19వ శతాబ్దంలో బిగువైన దుస్తులను ధరించడం

పరిపాటి అయింది పురుషపాత్యలకన్న త్రీ పాత్రలకు ప్రాముఖ్యము హెచ్చింది. పాదరక్షలు లేకుండా నృత్యం చేయడాన్ని 1901లో అమెరికాకు చెందిన ఇసోడోర్ డంకన్ (Isodore Duncan) ప్రవేశపెట్టింది ఈ నృత్యరూపక విధానాన్ని కూరూపంగా తీర్చిదిద్దిన వారిలో ప్రముఖుడు జీన్ జార్జి నోవెరీ (Jean George Noverre) దీనిలో ఆహార్యరంగాలంకరణలకు ప్రాముఖ్యము తగ్గి, భావప్రకటనకు విలువహెచ్చినది

నృత్యరూపకాలు స్వరకల్పనతో 19వ శతాబ్దిలో ప్రచురితము కా సాగినవి రష్యాలో నృత్యరూపక శిల్పము మహాన్నత దశను అందుకొన్నది. దానికి ఉదాహరణంగా స్వాన్ లేక్ (Swan Lake), ఆర్ఫియస్ (Orpheus) వంటి రూపకాలను పేర్కొనవచ్చు

ఆపెరా (Opera)

పాత్యంలోని ప్రతిమాట రాగతాళయుక్తంగా పాడే దృశ్యకావ్యమే ఆపెరా అందువల్ల ఈ రూపకప్రదర్శనలో జంత్రిగాత్రాలు ఎక్కువ ప్రాధాన్యము వహిస్తవి ఆపెరాలు రెండురకాలు 1 సంభాషణలు పూర్తిగా గేయరూపంలో సాగేవి 2 గేయసంభాషణలను ఒకదానితో ఒకటి అనుసంధించడానికి వచనం గాని, పద్యంగాని ఉపయోగించేవి

ఆపెరా ఒక ప్రత్యేకరూపము ధరించక పూర్వంనుంచే రూపకాలలో ఆపెరా లక్షణాలు పొందుపడిఉన్నాయి ఇటలీలోని గోపరూపకాలు (Pastorals) ఇంగ్లండులోని కరాళరూపకాలు (Masks) ఇందుకు ఉదాహరణలు

ఆపెరా ఇతివృత్తాలు పురాణాలనుంచి, చరిత్రలనుంచి ఎక్కువగా గ్రహించబడినాయి హోమర్ (Homer), టాసో (Tasso), వర్జిల్ (Virgil) ల రచనలు ఈ ఇతివృత్తాలకు కోశాలు రాజులు, రాణులు, సేనానులు, బానిసలు ఇందులో వచ్చే ముఖ్య పాత్రలు ఆపెరాలు సాధారణంగా సుఖాంతంగా ముగుస్తాయి సంగీతంతోపాటు, రంగాలంకరణ రూపా ఇందులో ప్రాముఖ్యము వహిస్తున్నది.

ఇందులో రూపకక్రియ (dramatic action) కంటే సంగీతమే ముఖ్యము రంగస్థలంనుంచి ఒక పాత్ర నిష్క్రమించవలసివస్తే 'ఇదుగో వెడుతున్నాను' అంటూ పాటపాడి నిష్క్రమించడం పరిపాటి

రాను రాను ఆపెరా ఆరు రూపాలలో అభివృద్ధి చెందింది 1 హాస్య ఆపెరా (Comic opera), 2 బేలడ్ ఆపెరా (Ballad opera), 3 రొమాంటిక్ ఆపెరా (Romantic opera), 4 స్లావోనిక్ ఆపెరా (Slavonic opera) 5 లైట్ ఆపెరా (Light opera), మోడర్న్ ఆపెరా (Modern opera)

ఈనాడు సుప్రసిద్ధనాటకాలను ఆపెరాలుగా రూపొందించడం పరిపాటి అయింది

త్యాగరాజు వ్రాసిన నౌకాదరితము, పృథ్వీద చరిత్రము తెలుగులోని ఆపెరాలకు ఉదాహరణలు

మిశ్రరూపకాలు (Mixed Types)

నాటకము మానవుని జీవితమంతా చిత్రించదు జీవితంలో అసక్తిదాయకమైన ఏ ఒకటి రెండు ఘట్టాలతో చిత్రిస్తుంది ఆ ఘట్టము సంపూర్ణ విషాద ఘట్టముకావచ్చు లేదా రెంటి సమ్మిశ్రణము కావచ్చు

సంపూర్ణవిషాద ఘట్టాలను చిత్రించే రూపకాలను శుద్ధ విషాద రూపకాలు (Pure Tragedies) అంటారు అట్లాగే సంపూర్ణ-అహ్లాదఘట్టాన్ని చిత్రించే రూపకాలను శుద్ధ అహ్లాదరూపకాలు ((Pure Comedies) అంటారు విషాద అహ్లాదసమ్మిశ్రరూపకాలను మిశ్రరూపకాలు (Mixed Types) అంటారు

- 1 అహ్లాదము ఏమాత్రము ఉండని రూపకాలు శుద్ధ విషాద రూపకాలు చివరకు పృథాన పాత్రల మృతితో రూపకమంతమవుతుంది ఈడిపస్ రాజు (Oedipus Rex), ఊరుభంగము (నం), రామరాజు (తె) ఇందుకు ఉదాహరణలు
- 2 నాటకంలో అక్కడక్కడా అహ్లాదచ్ఛాయలు ఉన్నా అవి విషాదానికి దారి తీసే నాటకాలు - ఉదాహరణకు ఉత్తరరామ చరిత్ర (నం), హరి శ్చంద్ర (తె), చిత్రనళియం (తె), కింగ్ లియర్ (King Lear)
- 3 ఉపశమనం (relief) కోసమో, విపర్యయం (contrast) కోసమో అహ్లాదము కొంతఉన్నా విషాదాంతమయ్యే నాటకాలు - ఉదాహరణకు మేకబెత్ (Macbeth)
4. విషాదము, అహ్లాదము సమపాళ్ళలో ఉండే నాటకాలు

ఉదా॥ ఛేంజ్‌లింగ్ (Changeling), మృచ్ఛకటికము (నం)

రోషన్తరా (తె)

5 ప్రధానంగా హాస్యకథ, విషాదఉపకథ సమ్మిశ్రము

ఉదా॥ వింటర్స్‌టేల్ (The Winter's Tale)

6 కావ్యన్యాయము (Poetic Justice) పాటించి, మంచివారికి శుభము, దుష్టులకు శిక్ష ఇచ్చే నాటకాలు—

ఉదా॥ మృచ్ఛకటికము (నం), చంద్రహాస (తె)

7 శుభాంతరమయ్యే ద్రేములు (Dramas) “ద్రేమ్ వ్యక్తిత్వాన్ని చిత్రిస్తుంది, నిజమైన కామెడీ పాత్రలజాతులను (Types) తెలుపుతుంది.”¹

8 హాస్యంతో కూడిన గంభీరేతివృత్తంకల నాటకాలు

ఉదా॥ సీక్రెట్ లవ్ (Secret Love)

9 మెలోద్రామాలు

10 కావ్యన్యాయంతో అంతమయ్యే వ్యంగ్య రూపకాలు

ఉదా॥ వోల్పెన్ (Volpone)

11. సంభాషణలు, ఇతివృత్తము హాస్యరస ప్రధానాలై సుఖాంతంగా పరిణమించే ఆహ్లాదరూపకాలు

ఉదా॥ మెర్రీ వైవ్స్ ఆఫ్ విండస్సర్ (The Merry Wives of Windsor), కంఠాభరణము (తె)

మూకరూపకము (Pantomime)

వాచికాభినయాన్ని తోసిరాజని, అంగికాభినయానికి పూర్వాద్యమిస్తూ, హాస్యసాత్వికాభినయాల సహాయంతో స్వగత, పరగత భావాలను వ్యక్తీరించే విధానాన్ని ‘మూకాభినయము’ అంటారు. అట్టి మూకాభినయంతో నిర్వహించే రూపకము మూకాభినయ రూపకము లేదా మూకరూపకము.

1 “A drama invariably deals with personality, while true comedy deals with types and classes. Comedy is separated from the drama by the substitution of type for individual, insensibility for emotion, moral sentiment for pure artificiality.”
—“Introduction to Dramatic Theory”, Allardyce Nicoll

పాశ్చాత్యదేశాలలో 'pantomime' అనే పదము వివిధ కాలాలలో విభిన్నమైన అర్థాలలో వాడబడినది అన్నింటిలోను ముఖ్యమైన లక్షణము వాచికము లోపించడమే ! ఇటలీలోని పెద్ద నాటకశాలలలోని వేదాది ప్రేక్షకులకు వాచికము నరిగి వినబడదనే ఉద్దేశ్యంతో కేవలము మూకాభినయాన్నే ప్రధానంగా గ్రహించి రూపకాలను వ్యవర్తించడం ప్రారంభించినారని చరిత్రకారుల అభిప్రాయము

ఇటలీలోని మూకాభినయాలకు మూలము కరాళ (Masks) రూపకాలు

వాచిక వ్యధానమైన రూపకాలు ప్రారంభము కావడంతో మూక రూపకాల వ్యవర్తనము వెనక్కువడినది అయినా ఇప్పటికీ క్రిస్మస్ సమయంలో మూకరూపకాలు ప్రదర్శింపబడుతూనే ఉంటాయి

కేరళ 'కథాకళి' మూకరూపకానికి చక్కని ఉదాహరణ ఇందులో నేపథ్య గద్యపద్యాత్మక వాచికానికి, జంరవాద్యాలకు అనుగుణంగా వాచికార్థాన్ని అంగవిన్యాసం ద్వారా నటులు వ్యక్తీకరిస్తారు

తెలుగులో తోలుబొమ్మల, కట్టెబొమ్మల వ్యవర్తనాలలో మాటలుండవు నేపథ్యంలోనుంచి వాచికము వదలబడుతుంది కాని ఇందులో ఆడే బొమ్మలు నిర్దిష్ట పృథిమలు కాబట్టి వీటిని మూకరూపకాలుగా పరిగణించడంలేదు. ఇటీవల వెలువడిన అనిసెట్టి సుబ్బారావు 'శాంతి', గిడుతూరి సూర్యం 'మానవుడు' తెలుగులో వచ్చిన మూకరూపకాలు

వాచిక ప్రధానమైన నాటకాలలోకూడా మూకాభినయము విశిష్టమైన పాత్ర వహిస్తుంది ఒక పాత్రభాషణము జరుగుతూఉండగా, ఇతరపాత్రలు మూకాభినయం ద్వారా ఆ భాషణకు ప్రతిసలనము చూపుతారు ఈ మూకాభినయాన్నే ('Silent action') అని, దానికి విశిష్టస్థాన మిస్తున్నాము ఈ మూకాభినయము ఒరిపిడిరాయిగా నటుని సామర్థ్యాన్ని పరీక్షిస్తారు

5 | ఆధునిక నాటకరంగము

కొన్ని వాదాలు

వాస్తవికతా వాదము (Realism)

అందొమ్మిదవ శతాబ్దము మధ్యభాగానికి, అంతవరకు ప్రబలంగా ఉంటూ వచ్చిన కాలానికోద్యమము (Romanticism) మెల్లగా అదృశ్యము కావడం ప్రాగంభించింది స్వాతంత్ర్యము, సమానత్వము, సామ్రాజ్యము వంటి ఆదర్శభావాల స్థానంలో ప్రపంచంలోని అశేషమైన పీడిత వర్గాల సమస్యలు ప్రధానమైతాయి ఈమార్పుకు పారిశ్రామిక విప్లవము మొదటి కారణము. ఈ కాలంలోనే ఆగస్టు కాష్టే వంటి సాంఘికశాస్త్రవేత్తలు సమాజశ్రేయస్సును ప్రాథమిక సూత్రంగా భివించి దానిని సాధించడానికి శాస్త్రీయమైన దృక్పథాన్ని అలవరచు కోవలెనన్న నిర్దేశాలను ప్రపంచించినారు వీటికి దార్విన్ సిద్ధాంతము తోడైనది వీటిఅన్నింటి వల్ల సమాజశ్రేయస్సు కోసము శాస్త్రీయమైన, సత్యదూరముకాని ఒక విధానాన్ని అవలంబించడం తప్పనిసరి అయింది పంచేంద్రియాల ఆనుభవానికి అందేరే నిజమైన సత్యమని, అట్టి సత్యాన్ని గ్రహించి దానికి అనుగుణంగా మానవజీవితాన్ని తీర్చిదిద్దుకోవడమే మానవుల మనుగడకు అవశ్యకమని ఈ కొత్తతరము సిద్ధాంతకరించు కొన్నది ఇది సాహిత్యంలో వచ్చిన వాస్తవికవాదానికి మూలరూపము

రంగస్థలం మీద వాస్తవికవాదం

1850 నాటికి స్వభావవాదము కళారంగంలో ప్రముఖమైనసిద్ధాంతంగా రూపొందింది 1860 నాటికి ఫ్రెంచి నాటకకర్తలు దీనిని తమ నాటకాలకు కూడా అనువర్తించేసినారు దీనిని అనుసరించినాటకకర్త వాస్తవిక ప్రపంచాన్ని గురించి యథార్థమైన వర్ణన చేయవలెననీ, అట్టి యథార్థ వర్ణన వ్యక్తిగతమైన వరికీలన మీద ఆధారపడి ఉంటుంది కాబట్టి తన అనుభవానికి అందుబాటులో ఉన్న, తన చుట్టూ ఉన్న సమాజాన్ని గురించి మాత్రమే

వ్రాయవలెనని సిద్ధాంతీకరించడం జరిగింది అంతేకాదు, నాటకకర్త సాధ్యమైనంత వరకు ఆత్మాశ్రయతను (Subjectivity) తోనపుచ్చి, పరాశ్రయమైన (Objective) విధంగానే రచన చేయవలెననడం కూడా అమోదించబడింది

ఈ సూత్రాలను అనుసరించే నాటకకర్తలు సమకాలీనసమాజాన్ని చిత్రించడం ప్రారంభించినారు ఈ వాస్తవికచిత్రణ కాల্পనికచిత్రణలో లేని నిజాన్ని వెల్లడిస్తుందనీ, అట్టి నిజాన్ని గ్రహించినప్పుడు ఈ ప్రపంచంలోని లోటుపాట్లను గ్రహించి వాటి నివారణకు కృషిచేసే అవకాశము ఉంటుందనీ ఈ స్వభావవాదుల వాదన

ఈ యథార్థచిత్రణము కథాస్వీకరణంతో ప్రారంభమై, రానురాను పాత్రచిత్రణలో, రంగాలంకరణలో, నటనలో పరిపూర్ణతను పొందింది ఈవిధమైన యథార్థచిత్రణము ప్రాన్సులో యూజీన్ ష్ట్రైట్, అలెగ్జాండర్ డ్యూమాలో ప్రారంభమై, నార్వేకు చెందిన ఇబ్సన్ లో పరాకాష్ఠకు చేరింది

ఇబ్సన్

ఆధునికనాటకచరిత్రలో ఇబ్సన్ (1828 - 1906) కు ఒక విశిష్టమైన స్థానమున్నది. నాటకచరిత్రగతిని ఆకాశంలో విహరించే కాల্পనిక గాథలనుండి భూమిమీదకు తీసుకొనివచ్చి యథార్థచిత్రణకు కావ్యత్వము కల్పించిన భగీరథుడాయన ఈయన వ్రాసిన *Pillars of Society*, *A Doll's House*, *Ghosts*, *An Enemy of the People*, *The Wild Duck* వంటి నాటకాలలో సామాజికసమస్యలను ప్రతిభావంతంగా చిత్రించినాడు తన నాటకంలోని ప్రతి ముఖ్యమైన పాత్రను తాను చెప్పదల్చుకొన్న మూలసూత్రానికి అనుసంధానించడం, తద్వారా పాత్రలకు, రచయిత మనోభావాలకు అవినాభావ సంబంధాన్ని సాధించడం ఇబ్సన్ శిల్పంలోని ప్రాథమికతత్వము స్వభావసిద్ధమైన మాటలు, చేతలు, పాత్రగతమైన స్వభావాన్ని వెల్లడింప చేయడం కూడా ఇబ్సన్ శిల్పంలోని ముఖ్యలక్షణము. ప్రతిపాత్రవెనక తగిన సామాజికవాతావరణాన్ని చిత్రించినాడు ఇబ్సన్

అంతకుముందే ప్రసిద్ధమైన 'Well made play' ను స్వీకరించి అందులోని న్యగ్గాలను, పాత్రలు రహస్యస్థలాలలో దాగి కనబడకుండా సంభాషణలను పొంది వినడంవంటి పద్ధతులను త్యజించి నాటకరచనలో స్వాభావికమైన లక్షణాలను వ్యవేళపెట్టినాడు ఇబ్సన్ చివరిరోజులలో వ్రాసిన

నాటకాలలో సమాజానికి బదులు వ్యక్తిని, కేవలము యథార్థచిత్రణ స్థానే పృథికచిత్రణను చూపినా, ఇబ్సన్ తరవాతితరాలవారికి వాస్తవికనాటక రచయితగానే గోచరిస్తాడు.

ఈ సిద్ధాంతాన్ని అనుసరించినవారిలో వివిధదేశాల నాటకరచయితలు ఉన్నారు ఇంగ్లండులో పినెరా, గాల్స్ వర్థీ జోన్స్, బెర్నార్డుషాలు ఈ వర్గంలో చేర్చదగిన ప్రముఖ రచయితలు ఇబ్సన్ అనుయాయులలో షా ప్రముఖుడు అయితే ఇబ్సన్ గంభీరతాప్రధానమైన నాటకాలను (Serious plays) వ్రాస్తే, షా వ్యంగ్యప్రధానమైన నాటకాలను వ్రాసినాడు అయినా సమాజశ్రేయస్సును, మానవుల ప్రవర్తనను దృష్టిలో ఉంచుకొని నాటకాలు వ్రాయడంలో షా తన గురువైన ఇబ్సన్ నే అనుకరించినాడు.

వాస్తవికతావాదాన్ని అనుసరించి నాటకాలు వ్రాసిన రచయితలలో రష్యనులుకూడా ప్రముఖులే నికలాయ్ గోగోల్, ఇవాన్ టర్జనెవ్, ఆంటన్ చెకోవ్ లు ఇక్కడ పేర్కొనదగినవారు చెకోవ్ వ్రాసిన The Sea Gull, Uncle Vanya, Cherry Orchard, గోగోల్ వ్రాసిన Inspector General, టర్జనెవ్ వ్రాసిన A Month in the Country చెప్పకోతగ్గవి.

స్వాభావికతావాదము (Naturalism)

ఒకపక్క వాస్తవికతావాదము నిలదొక్కుకొంటూ ఉండగానే, వేరొక వంక దానితీవ్రరూపమైన స్వాభావికతావాదము ప్రారంభమైంది "వాస్తవిక జీవితానికి యథార్థచిత్రణ" అన్న నియమాన్ని ఈ రెండువాదాలు అనుసరించినా, స్వాభావికతావాదము షర్మోమెట్టు ముందుకుపోయి, కళాత్మక వ్యక్తీకరణము కేవలము శాస్త్రీయ పద్ధతులద్వారానే జరగవలెనని, మానవుల ప్రవర్తన అంతా ఆనూవంశిక (heridity) వారావరణాల మీదనే ఆధారపడిఉంటుందని నిర్ధరించింది. ఈ వాదానికి నిర్దేశకుడు ఎమిల్ జోలా ఆండ్రీఆంటోయిన్ వ్రాసిన "The Butchers" అనే ఏకాంకిక ఈవిధంగా వ్రాసిన నాటకాలలో మొదటిది జోలా వ్రాసిన థెరిస్ రాక్విన్, హెన్రీబెక్ వ్రాసిన The Vultures అనేవి ఈ కోవకు చెందిన ప్రముఖనాటకాలు.

కొన్ని ప్రత్యేక నాటకోద్యమాలు

ఫారిస్ లో 1880 ప్రాంతాల ఆండ్రీ ఆంటోయిన్ ప్రారంభించిన థియేటర్ లిబర్ (Theatre Libre), 1898లో రష్యాలో కాన్ స్టాంటిన్

స్ట్రాన్స్ వద్దనున్న, దాన్ షెంకోలు కలిసి ప్రారంభించిన “మాస్ట్రో అర్కో థియేటర్” లు స్వతంత్ర నాటకోద్యమాలను నడిపి చాలాకాలంపాటు తమ ప్రభావాన్ని ప్రపంచ నాటకరంగంమీది ప్రసరింప చేసినవి

అంటోయిన్ ప్రారంభించిన రంగాలంకరణవిధానము, స్ట్రాన్స్ వద్దనున్న పృథిపాదించిన నటనసూత్రాలు ముఖ్యంగా చెప్పకోతగ్గవి

ఇవికాక జర్మనీలో మార్క్స్ బోర్న్ హార్ట్ ప్రారంభించిన కళాత్మక స్వభావ వాదము (artistic realism) కూడా పేర్కొనదగిన ఉద్యమమే ఈ ఉద్యమంతో రీన్ హార్ట్ నాటక ప్రయోగంలో దర్శకునకు ప్రధానమైన స్థానమిచ్చినాడు

పైన పేర్కొన్నవన్నీ ఏదోవిధంగా స్వభావవాదాన్ని అనుసరింప వ్యాప్తిక జీవితాన్ని ప్రతిబింబించడానికి ప్రయత్నించినవే

స్వభావ వాదంపై తిరుగుబాటు

నేటివరకు వచ్చిన నాటకసిద్ధాంతాలలో ఈనాటివరకు ప్రచారంలో ఉన్న స్వాభావికవాదానిదే పైచేయి అయినప్పటికీ, దానికి ప్రతిగా కొన్ని తిరుగుబాటు ఉద్యమాలు బయలుదేరినవి వాటిలో ముఖ్యమైనవి సృజితవాదము (Symbolism), అభివ్యక్తివాదము (Expressionism), ఎపిక్ నాటకోద్యమము (Epic Theatre)

ప్రతీకవాదము (Symbolism)

సృజితవాదానికే నూతన కాంక్షనికోద్యమమనీ, ఇంప్రెషనిజమ్ అనీ కూడా పేర్లున్నాయి పంచేంద్రియాలద్వారా మాత్రమే మనము గ్రహించగల యథార్థాన్ని చిత్రీకరించవలెనన్న స్వభావవాదాన్ని పృథిఘటిస్తుంది ప్రతీక వాదము కార్యకారణ సంబంధాన్ని వ్యతిరేకిస్తూ, దానికి ప్రతిగా అనుభూతికి ప్రముఖస్థానమిస్తుంది చరమసత్యాన్ని తార్కికంగా అర్థముచేసుకోలేమనీ, దానిని తర్కబద్ధమైన భాషలో వ్యక్తము చేయలేమనీ-నిర్ధారించుకొన్న సృజితాత్మక నాటకం చయిత తాను యథార్థమని నమ్మినదానిని కొన్ని సృజితకలద్వారా చిత్రిస్తాడు

ప్రతీకరూపకాలలో మానవుల చేష్టలే ప్రతిబింబించినా, అంతకు మించిన ఆంతరికమైన సత్యాన్ని పాత్రులద్వారా, సంభాషణలద్వారా వెలువరించడమే రచయిత అంతిమలక్ష్యము దానిని కేవలము మాటలలోనే కాక కొన్ని ప్రతీకలద్వారా కూడా వెలువరించడమే ఈ రూపకాల ధ్యేయము.

ప్రతీకరూపకకర్తలు వాస్తవికరూపకకర్తలవలె యథార్థజీవితాన్ని తమ నాటకాలకు ఇతివృత్తంగా స్వీకరించలేదు వారు ముఖ్యంగా గతాన్ని స్వీకరించి తద్వారా సార్వజనీనమైన సత్యాన్ని ప్రపంచించడానికి పూనుకొన్నారు ప్రతీకరూపకరచయితలలో ప్రముఖుడు మారిస్ మాటర్లింక్ ఆయన వ్రాసిన "పెలియాస్ అండ్ మెలికాండ్" ఈ కోవలో ముఖ్యమైన నాటకము

ప్రతీకరూపకోద్యమము ముఖ్యంగా వాగ్నర్ సంగీతరూపకాలద్వారా ప్రభావితమైంది ఈ కోవకు చెందిన నాటకసిద్ధాంతప్రవర్తకులు ఆదాల్ఫ్ అప్పియ, గోర్డన్ క్రెయిగ్లు

అభివ్యక్తివాదము (Expressionism)

స్వభావ వాదానికి ముఖ్యమైన తిరుగుబాటు అభివ్యక్తి వాదంలో కనిపిస్తుంది ఈ వాదలక్షణాలు జర్మనీలో 1910 ప్రాంతాల ప్రారంభమైనవి. అదీ చిత్రలేఖనంవంటి కళలలో వాన్ గో, గోగిన్ల కళాఖండాలకు ఈ పదము మొట్టమొదట ప్రయుక్తమయింది వాల్కర్ హెజెస్ క్లెవర్ వ్యాసిన The Sun (1914) అనే నాటక మీషద్ధతికి చెందిన మొదటినాటకము మొదటి ప్రపంచయుద్ధ కాలంలో ఎంతో ప్రచారంలో ఉన్న ఈ విధానము 1925 కాలానికి కళారంగంనుంచి నిష్క్రమించినది

వాస్తవికతను ఆత్మపరంగా దర్శించి, దానిని వ్యక్తీకరించే విధానాన్ని అభివ్యక్తి వాదమంటారు అందువల్లనే మానవుల మనస్సుల అంతరాంతరాలలో ఉండే సత్యాన్ని పరోక్షోధించి వ్యక్తీకరించవలెనన్నది ఈ వాదాన్ని అనుసరించిన రచయితల అభిలాష అంతరాంతరాలలో ఉండే సత్యము, వాస్తవంగా పైకి కనిపించే సత్యము భిన్నమై ఉండవచ్చు, ఒక్కొక్కప్పుడు రెండూ పరస్పరము వ్యతిరేకంగా ఉండవచ్చు

మానసికమైన సత్యాన్ని వ్యక్తీకరించవలెననుకొనే ఆత్మవ్యక్తీకరణ నాటకకర్త వస్తువుల వాస్తవికతను త్రోసిపుచ్చాడు పొడిపొడి మాటలను సంభాషణలుగా వాడతాడు కొన్ని ప్రతీకలను ప్రయుక్తముచేయడంద్వారా పాత్రల వాస్తవికతకు అభ్యంతరము కలిగిస్తాడు

ఈ రచయితలు ముఖ్యంగా మానవునిగురించి, ఈ కౌత్రయుగంలో, ఈ యాంత్రీకయుగంలో అతడు విధికి బలిఅయి పోవడాన్ని గురించి వర్ణించి

నారు మానవుడు వస్తుతః ఉత్తమత్వాన్ని సాధించడానికి పయనించే వ్యక్తి అనీ, అట్టి మనస్తత్వానికి ఈ యుగము భిన్నంగా ఉన్నదనీ, తనచుట్టూ ఉన్న బలిష్ఠమైన యాంత్రికశక్తులపై పోరాడుతూ మానవుడు విధికి లొంగిపోతున్నాడనీ వీరివాదము ప్రేక్షకుల అంతరాంతరాలలో మానవుని గురించిన యీ నిజాన్ని విప్పిచెప్పి, అతనిలో అనుభూతును కలిగించి, తద్వారా మానవుని లోను, సమాజంలోను మార్పు తీసుకొని రావలెనని ఈ రచయితలు ఆశించినారు వీరిలో ఎర్ నెస్ట్ బోలర్, జార్జి కెయిజర్, కారెల్ కాపెక్ ముఖ్యులు ప్రఖ్యాత అమెరికన్ నాటకకర్తలు యూజిక్ ఓనల్, ఎల్మర్ రైస్ లుకూడా ఈ పద్ధతిలో కొన్ని ప్రఖ్యాత నాటకాలు వ్రాసినారు

ఈ కోవకు చెందిన రచనలలో—The Dream Play (స్ట్రీండ్ బర్గ్), Man and the Masses (కెయిజర్), R U R (కాపెక్), From Morn to Midnight (కెయిజర్), The Adding Machine (ఎల్మర్ రైస్), The Hairy Ape (ఓనల్) ముఖ్యమైనవి

ఎపిక్ నాటకరంగము (Epic Theatre)

బెర్టాల్ట్ బ్రెహ్ట్ జర్మనీలో ప్రారంభించిన కొత్త నాటకోద్యమాన్ని ఎపిక్ నాటకరంగము (ఉద్యమము) అంటారు ఇంతవరకు వచ్చిన నాటకాలన్నీ నాటకీయా రై నవనీ, తన నాటకాలు వాటికి భిన్నంగా కావ్యశిల్పాన్ని అనుసరించి వ్రాసినవనీ ఆయన ఉద్దేశము పూర్వనాటకాలలో ప్రేక్షకుడు కేవలము తనముందు ప్రదర్శించుతున్న ప్రదర్శనను చూసే వ్యక్తిగానే గుర్తింపబడి నాడని, చూపబడుతున్న సంఘటనలు ఎట్టిమార్పులు లేకుండా ఉన్నవని-ఉదాహరణకు చారిత్రకసంఘటనలు ఈకాలపు స్థితిగతులకు అనుగుణంగా చిత్రింపబడుతున్నవని—ఈ మార్పులేని సంఘటనల ప్రదర్శనలలో ప్రేక్షకునకు ఎట్టి పాత్ర నిర్దేశింపబడలేదనీ భావించిన బ్రెహ్ట్ తన నాటకాల ద్వారా ఈలోపాలను పూరించే పయత్నము చేసినాడు

తాను ఊహించిన ఈ కొత్తపద్ధతిలో ప్రేక్షకుడు ఒక ప్రధానమైన భూమికను ధరిస్తాడు ఈ మార్పును సాధించడానికి నాటకప్రయోగపద్ధతులను కూడా మార్చడం అవసరమని భావించినాడు బ్రెహ్ట్

స్వభావ వాడుకలకువలె యథార్థసంఘటనలను వాస్తవికంగా చిత్రించ కూడదని బ్రెహ్ట్ వాదము, దాని స్థానే, యథార్థ సంఘటనలనుకూడా “విదిత

మైన వానిని (strange)గా తయారుచేయవలె, దానిని సాధించడానికి ప్రేక్షకులలో ఉద్వేగాలకు బదులు తాదాత్మ్య విచ్ఛిత్తి (alienation)ని ఉద్బుద్ధము చేయవలె ననే సిద్ధాంతాన్ని ఆయన ప్రవచించినాడు నాటకము పృథ్వీంచే వాస్తవిక మనే భ్రమ (illusion of reality) ను చెదరగొట్టి దాని స్థానే పరాశ్రయ భావంతో ప్రతి సంఘటనను ప్రేక్షకుడు విశ్లేషించి చూడవలెనని ఈ సిద్ధాంతము నిర్దేశిస్తుంది

ఈ ఫలితాలను సాధించడానికిగాను బ్రెహ్ట్ తన నాటకాలలో విచిత్రమైన సన్నివేశాలను ప్రవేశపెట్టినాడు ఒక రంగము వాస్తవిక చిత్రణ, ఒకటి పృథీక చిత్రణ, మరొకటి కేవలము కథాకథనము మాత్రమే కల రంగము, ఒకే రంగంలో పాటలు, నృత్యము, మరొకచోట పాత్రలకు బదులు కొన్ని స్టైల్లు లేదా సినిమా ఫిల్మును చూపించి- ఇట్లా ఒకదానివెంట మరొక దృశ్యము అతి లిప్యంగా కదులుతూ వాస్తవంనుంచి దూరంగా ప్రేక్షకుని నడిపించుకొనిపోయి, ఈ సంఘటనలనే ఒక నూతన ప్రపంచంగా నిర్మించి, అందులో ప్రేక్షకుని నిద్రాణమై ఉన్న అతని శక్తులనూ మేల్కొల్పడం ఈ రచయిత ధ్యేయము

అట్లాగే రంగాలంకరణలోను, దీపాలంకరణలోను కూడా ఇది జీవితమని భ్రమపడడానికి వీలులేనట్లుగా మార్చివేసినాడు బ్రెహ్ట్ దీనికి నిదర్శనంగా *Mother Courage, From the Private Life of a Master Race* అనే ఆయన నాటకాలను పేర్కొనవచ్చు.

అనిబద్ధ రూపకము , (Absurd Drama)

మానవుని జీవితానికి ఏదో అర్థము ఉన్నదని తరతరాల నమ్మిక జీవితానికి మనము నిరూపించగల అర్థము అంటూ ఏమీలేదని అనిబద్ధనాటకో దృశ్యము చెప్పదలుచుకొన్న సిద్ధాంతము ప్రపంచము తటస్థమైనదని, అందులో జరిగే సంఘటనలకు అర్థములేదని, మానవుడే తనకు కావలసిన అర్థాన్ని వాటికి ఆపాదిస్తున్నాడని ఈ నాటక రచయితల భావము

నిష్పాక్షికమైన సత్యముఅంటూ లేదని, ప్రతిమానవుడు తన జీవితాన్ని తాను గడపడానికి కావలసిన విలువలను తాను స్వీకరించవలెనని, అంత మాత్రాన తన విలువలే అతిముఖ్యములని కాక, తాను నమ్మినవిలువలు కూడా అనిబద్ధాలే, అవాస్తవికాలే అనే నిజాన్ని గ్రహించవలెనని ఈ సిద్ధాంత

ప్రవర్తకుల వారము నిశితమైన పరిశీలనముచేస్తే నిత్యజీవితంలోని సంభాషణలు కృతకమైనవని వెల్లడి అవుతుంది తర్కబద్ధంగా వ్యాసన నాటకాలలో కూడా ఇట్టి హేతుబద్ధంకాని సంభాషణలే ప్రయుక్తమయినవి అందువల్ల తర్కబద్ధమైన సాంప్రదాయకనిబద్ధరూపకాలు అవాస్తవికమైనవనీ, అనిబద్ధరూపకాలే వాస్తవికతకు వ్యాఖ్యానాని ఈ రచయితలు నమ్మినారు ఈ వ్యక్తిగతమైన మానవమనోధర్మాన్ని తమ నాటకాలలో వ్యక్తీకరించడం కోసము ఈ నాటకకర్తలు మానవుల మనస్సులలో చైతన్య, అర్థ చైతన్యవస్థలలో జరిగే వివిధ సంఘటనలను చిత్రీకరించే ప్రయత్నము చేసినారు

ఈ విధమైన అనిబద్ధభావ ప్రకటనము నాటకాలలో రెండవ ప్రపంచ యుద్ధము తరువాతనే ప్రయుక్తము చేయబడినా, దీని బీజాలు 1919 లో "మానిఫెస్టో"లోనే కనిపిస్తాయి.

ఈ అనిబద్ధరూపకోద్యమానికి పునాదులు వేసినవాడు రెగ్నీ పిరాం డెల్లో ఈయన నటకాలన్నింటిలో ప్రతిపాదితమయిన భావమొక్కటే - 'సత్యము' అనేదానికి వేరువేరు వ్యక్తులు వేరువేరు అర్థాలను ఇస్తారని, ఇందులో ఏది నిజమైన సత్యమో చెప్పలేమని ఈ భావము 'Six Characters in Search of an Author' ఆనే నాటకంలో మనకు విస్పష్టంగా గోచరిస్తుంది

ఈ పద్ధతిలో రూపకాలు వ్యాసన ప్రముఖ రచయితలు జీన్ పాల్ సార్త్రే, ఆల్బర్ట్ కామూ, శామ్యూల్ బెక్కెట్, అయెనెస్కోలు

ఈనాటి నాటకరంగము త్వరితగతిని మారుతూ కొత్తకొత్త ఉద్యమాలకు, సిద్ధాంతాలకు లోనై కొత్త రూపాలను గ్రహిస్తున్నది కాని ఈ విధిన్న రూపాలన్నీ కూడా నాటకకర్తలు జీవితమంటే ఏమిటి, మానవుని జీవితానికి అర్థమేమిటి- అనే ప్రశ్నలకు వారువారు చెప్పకొనే సమాధానాలని గ్రహిస్తే ఈ నాటకోద్యమాలన్నీ మానవుని జీవితరంగంలో వచ్చే విధిన్న సంఘటనలుగా కన్పట్టక మానవు

6 | సంస్కృత రూపక లక్షణాలు

కావ్యము రెండు విధాలు — 1 శ్రవ్యకావ్యము అంటే స్వయంగా చదువుకోవడానికి, ఇతరులు చదువుతూ ఉండగా వినడానికి ఉద్దేశించిన రచన, ఉదా॥ పురాణాలు, పృబంధాలు, నవలలు, కథలుమొదలైనవి 2 దృశ్యకావ్యము, అంటే చదువుకోవడానికి, వినడానికి మాత్రమే కాక దృశ్యమానము చేయడానికి, అంటే, ప్రదర్శించడానికి ఉద్దేశించిన రచన పృత్యక్షము చేయబడేది కనుక రూపము రూపారోపము కలది కాబట్టి రూపకము అంటే పృత్యక్షంగా చూడ దగినది నటుడు రామదిపాశ్రల అవస్థలను తనమీద ఆరోపించుకొంటాడు కాబట్టి ఇది రూపకమైనది నటుడు ప్రదర్శన సమయంలో తనను తాను ధరించిన పాత్రగా భావించుకొంటున్నాడు, తాను ధరించినపాత్ర స్వభావాదులను తనమీద ఆరోపించుకొంటున్నాడు!

నటీనటులు, సంకేతజ్ఞులు పూరించవలసిన అంశాలు అనేకము ఉండ చంవల్ల రూపకము పృదర్శించినప్పుడే సంపూర్ణతను చేకూర్చుకొంటుంది, పాఠక మవుతుంది “పృదర్శనదృష్టితో చూస్తే కేవలము రూపకరచన అస్తివంజరము వంటిదనటం సాహసము కానేరదేమో! దానికి రంగస్థలము దేహము నటులు రక్తమాంసాలు సూత్రధారుడు ప్యాణము ప్రేక్షకులు శోభ”²

1 ప్ర్యభాత ప్రేంచినటుడు కొకెలిన్ (Coquelin)కూడా ఇట్లాంటి అభిప్రాయాన్నే చెప్పినాడు “The actor creates his model in his imagination, and then, just as does the painter, he takes every feature of it and transforms it, not to canvas, but on to himself” (“నటుడు తన భావనాప్రపంచంలో పాత్రను సృష్టించు కొంటాడు తరివాత చిత్రకారుడు చిత్రాన్ని కాన్వాసుమీద ఆరోపించినట్లే నటుడు తాను సృష్టించుకొన్న పాత్ర ఆకృతినంతా తనమీద ఆరోపించు కొంటాడు”)

2 —డాక్టర్ పోలంగి శ్రీరామ అప్పారావు, ‘నాటకశాస్త్రము’ పుట 532

సంస్కృత లాక్షణికులు ఇతివృత్తము, నామకానాయకులు, రసము, అంకసంఖ్య మొదలైన అంశాలు ఆధారంగా రూపకసాహిత్యాన్ని పది ప్రధాన రూపకాలుగా, పదైనిమిది ఉపరూపకాలుగా విభజించినారు ఈ రూపక-ఉపరూపక లక్షణాలను తెలుసుకొనేముందు, రూపకరచనలో ప్రధానమయిన ఇతివృత్తాది అంశాలను గురించి తెలుసుకోవడం అవసరము

ఇతివృత్తము

ఇతివృత్తము మూడువిధాలు - 1 ప్రఖ్యాతము, 2 ఉత్పాద్యము, 3 మిశ్రము ప్రఖ్యాతమంటే పురాణేతిహాసాలలోనూ, లోకంలోనూ దాగా ప్రచారంలో ఉన్న కథ ఉదా॥ ఉత్తరరామచరిత్రము (సం), హరిశ్చంద్ర (తె)

ఉత్పాద్యము రచయిత స్వయంగా కల్పించిన కథ ఉదా॥ మృచ్చ కటికము (సం), కన్యాశుల్కము (తె)

మిశ్రము - ప్రఖ్యాతమైనకథ కొంత, శవి కల్పితమైన కథ కొంత కలిసినది ఉదా॥ రాధాకృష్ణ (తె)

నాయకలక్షణము

ఎవని చరిత్ర రూపకంలో ఆసాంతము వ్యాపించి ఉంటుందో, కథా ఫలభోక్త ఎవరో, కథ ఎవరిచుట్టూ పరిభ్రమిస్తుందో ఆ వ్యక్తి నాయకుడు

దదిబినవాడు, సుస్థిరుడు, సత్కులుడున్,

శుచి, వాగ్మి, దాత. చ

క్కదనము-బుద్ధి-జివ్వనము-కర్షము-నేరుపు

గల్గువాడు, న

త్య దమశమంబులు న్దయ ప్రశాపము

గల్గినవాడు, ధైర్య సం

పద వినయంబు గల్గు గుణవంతుడు

రూపక నాయకుండగున్¹

ఉదా॥ దుష్కంతుడు, నలుడు, హరిశ్చంద్రుడు

1 — శ్రీ మల్లాది సూర్యనారాయణశాస్త్రి, "దశరూపకము"-పుట 313,

ఇన్నిలక్షణాలు ఒకే వ్యక్తిలో విలసిల్లడం వాస్తవానికి విరుద్ధము కావచ్చు అయితే సంస్కృత లాక్షణికులు వాస్తవికతకు ప్రాధాన్య మివ్వలేదు ఆదర్శానికి ప్రాధాన్య మిచ్చినారు రూపకము వ్యజల హృదయాలకు హత్తుకొని, వారిని ఎలావితులను చేయగల శక్తిమంతమైనది కాబట్టి ఆదర్శనాయకుని జీవితము చిత్రిస్తే, ఆ ఆదర్శాన్ని ప్రేక్షకులు అవలంబిస్తారని సంస్కృతలాక్షణికుల ఆశయము.

మైన పేర్కొన్న లక్షణాలలో 'సత్కులుడు' అన్న పదము సామాన్యవాచకమైనా సంస్కృతరూపకనాయకులు ఎక్కువగా దివ్యులు, రాజులు దివ్యులు రాముడు, కృష్ణుడు, రాజులు దుష్కంతుడు, వత్సరాజు ఆ దివ్యులు కూడా సాధారణంగా రాజులే ఉదాహరణకు - రాముడు, కృష్ణుడు రాజులే సంస్కృతంలో రూపకసాహిత్య మెక్కువగా వెలువడిన కాలంనాటికి - రాజు విష్ణ్వంశ సంభూతుడని వ్యజల విశ్వాసము అందువల్ల రాజుకు సమాజంలో ప్రాముఖ్యము హెచ్చినది రాజు గుణగణాదులు, మంచిచెడ్డలు, సుఖదుఃఖాలు, జయోపజయము వ్యజాజీవితంమీద తమవ్యభావాన్ని ఎక్కువగా వ్యసరింపజేసేవి రాజువంటి గొప్పవ్యక్తిచరిత్ర వ్యజానీకానికి ఎక్కువ ఆసక్తిదాయకంగా ఉంటుంది అందువల్లనే సత్కులసంజాతుడు నాయకుడుగా ఉండవలెనని సంస్కృత లాక్షణికులు అనుకొనించినారు ఈ లక్షణాలు కలిగిఉన్న నాయకులను సంస్కృతిలాక్షణికులు తిరిగి నాలుగువిధాలుగా విభజించినారు

- 1 దీరోదాత్తుడు, 2 దీరలలితుడు,
- 3 దీరోద్ధతుడు, 4 దీరశాంతుడు

అయితే నాయకుడు ఉండే ఆయా అవస్థలను బట్టి నాయకుడు పై లక్షణాలలో ఒకటికాని అంతకన్న ఎక్కువ కాని కలిగిఉంటాడు భవభూతి పరశురాముని దీరోదాత్తునిగాను దీరోద్ధతునిగాను, దీరశాంతునిగానుకూడా ఆ యా అవస్థలలో చిత్రించినాడు అట్లాగే రాముని దీరోదాత్తునిగాను, దీరోద్ధతునిగాను చిత్రించినాడు.

దీరోదాత్తుడు భీరుడు, గంభీరుడు, ఉదారుడు, వినయవంతుడు, ఆరధి కార్యదక్షుడు అయి ఉండి, ఆత్మస్తుతి, పరనింద, స్తోత్ర పీయత్వము మొదలైన దుర్గుణాలకు లోనుకాకుండా, మనసులో శోకకోపాలకు చోటియని నాయకుడు దీరోదాత్తుడు ఉదా॥ రాముడు, దుష్కంతుడు,

ధీరలలితుడు పరిపాలనభారాన్ని మంత్రులమీద ఉంచి నిర్విచారంగా గానన్యత్యాదికళలలో ఆసక్తుడై, శృంగారప్రధానంగా జీవితము గడిపే సుకుమారహృదయుడు ఉదా॥ వత్సరాజు, అగ్నిమిత్రుడు

ధీరోద్ధతుడు అమితదర్పము, శౌర్యము, ఆత్మస్తుతిపరాయణత్వము, అనహనము, చంచలవృత్తి, కాపట్యము, అహంకారము కలవాడు ఉదా॥ రావణుడు, దుర్యోధనుడు

సామాన్యంగా ఈ ధీరోద్ధతుడే ప్రతినాయకుడు

ధీరశాంతుడు వినయము, ధయ, సత్యము, శౌచము మొదలైన సద్గుణాలు కలిగిన విప్ర, వైశ్య, సచివాదులు ధీరశాంతనాయకులు వీరే 'ప్రకరణ' నాయకులు ఉదా॥ చారుదత్తుడు, చిల్వమంగళుడు

నాయకాలక్షణము

నాయక అంటే రూపకంలోని ప్రధాన స్త్రీపాత్ర నాయకుని సామాన్య గుణరాశి ఈమెకూ వర్తిస్తుంది నాయకలు మూడువిధాలు—1 స్వీయ, 2 పరకీయ, 3. సామాన్య

అగ్నిసాక్షిగా వివాహమాడిన స్త్రీ స్వీయ ఇతరుని భార్య, కన్య పరకీయలు కళానైపుణ్యంగల వేశ్య సామాన్య ఈమె ప్రకరణంలో నాయక శృంగారావస్థకు సంబంధించిన నాయకలు ఎనిమిదివిధాలు

1. అనుకూలుడగు భర్త లాలింపగా సంతసించే నాయక స్వాధీనపతిక
2. భర్త వచ్చేవేళకు తాను అలంకరించుకొని పీఠితో శయ్య నవరించే నాయక వాసకసజ్జిక
3. భర్త రావడం ఆలస్యమైతే చింతించేనాయక విరహోత్కంఠిత
4. చెప్పినవేళకు ప్రియుడు రాక వందిచితే వికలమనస్కురాలైన నాయక విప్రలబ్ధ
5. ఇంకొకస్త్రీని కలిసిన చిహ్నాలతో ఇంటికి వచ్చిన భర్తను దూచి ఈర్ష్య వడేది ఖండిత.
6. కోపంతో ముందు భర్తను తిరస్కరించి, ఆ తరవాత పశ్చాత్తాపపడేది కలహంతరిత
7. భర్త చేశాంతరంలో ఉన్నది పోషిలభర్తృక

8. ప్రియుని తనవద్దకు రప్పించుకొనునది లేదా ప్రియునివద్దకు వెళ్లనది అధిసారిక

నాయక సహాయులు

1 పీఠమధ్యదు ఉపకథకు నాయకుడై పృథాననాయకునికంటె కొంచెము తక్కువగా అన్నిగుణములు కలవాడై, నాయకుని భక్తి విశ్వాసాలతో అనుసరించికందే సహాయుడు పీఠమధ్యదు

ఉదా॥ రామాయణంలో సుగ్రీవుడు

2 విటుడు నాయకుని గీతాది విద్యలతో రంజింపజేసేవాడు విటుడు

ఉదా॥ నాగానందంలో శేఖరుడు

3 చేటుడు సంధానకుళుడు, మాటనేర్పరి, నాయక సహాయుడు చేటుడు

4 విదూషకుడు వికృతాకారభాషాచేష్టాదులతో హాస్యాన్ని ఉదయింపజేస్తూ నాయకుని మనస్సును రంజింపజేసే నర్మనచివుడు విదూషకుడు ఇతడు ఒక్కొక్కప్పుడు నాయికానాయకులకు సంధానకర్తగా కూడా వ్యవహరిస్తాడు ఈ పాత్రను ఆంగ్లంలో క్లౌన్ (clown) అనీ, ఫూల్ (fool) అనీ వ్యవహరిస్తారు సంస్కృత రూపకాలలో ఈ పాత్ర ఎక్కువగా తారసిల్లుతుంది

విదూషకపాత్ర కేవలము వినోదపాత్ర కావడానికి మరొక కారణము కూడా చెబుతారు పూర్వము పృథి నాటకసమాజానికి అయిదుగురు పృథాననటులు ఉండేవారనీ, అందులో హాస్యము చెప్పే నటుడు ఒకడనీ, అతడు ప్రదర్శనము మధ్యమధ్య హాస్యము చెప్పేవాడనీ, ఆ పాత్రే రాసురాసు విదూషకుడుగా పరిణామము చెందిందనీ చెబుతారు

రసములు

మానవునిలో అనేకభావాలు జనిస్తూ ఉంటాయి కాని వాటిలో కొన్ని త్వరలోనే సమస్థితాయి అట్లా సమనీపోకుండా స్థిరంగా నిలిచిపోయి కృమ కృమంగా తీవ్రమయి, పరాకాష్ఠకు చేరుకొన్న భావాలను స్థాయిభావాలంటారు, ఈ స్థాయిభావమే రసానుభూతికి అవలంబము రసానుభూతికి ఆధారమని సామాన్యార్థంలో తిసుకోవచ్చు

రసములు తొమ్మిది అని సంస్కృతాలంకారికులు సిద్ధాంతీకరించినారు
అవి - శృంగార, హాస్య, కరుణ, వీర, రౌద్ర, భయానక, బీభత్స, అద్భుత,
శాంతములు

శ్రీ పురుషు అన్యోన్యప్రేమానుమాతి శృంగారరసము ఈ రసము
రెండువిధాలు సంభోగశృంగారము, వియోగశృంగారము నాయికానాయకుల
అన్యోన్యసుఖానుభవము సంభోగశృంగారము నాయికానాయకులకు ఎడబాలు
వలన కలిగిన పరితాపము విచిత్రానుభవ శృంగారము శృంగారరసానికి స్థాయి
భావము రతి

వికృతాకారవేషభాషాచేష్టల మూలంగా జనించేది హాస్యరసము
మనస్సులో జనించిన ఆనందానికి బాహ్యరూపమే హాసము ఇది రెండువిధాలు -
ఆత్మస్థము, పరస్థము తానే నవ్వి తే ఆత్మస్థము, ఇతరులను నవ్విస్తే పరస్థము

ఇష్టజనవినాశంవల్ల, అనిష్టప్రాప్తివల్ల జనించే శోకము కరుణ
రసము ఈ రసంలో ఇంకొకభేదము కరుణవిప్రలంభము కరుణరసంలో నాయికా
నాయకులకు తిరిగికలుసుకొనే అవకాశము ఉండదు, కాని కరుణవిప్రలంభంలో ఆ
అవకాశము ఉంటుంది

ఉత్సాహము స్థాయిభావంగా గల రసము వీరరసము ఇది నాలుగు
విధాలు దానవీరము, ధర్మవీరము, యుద్ధవీరము, దయావీరము అర్థజనులు
అడిగినది దానము చేయడం దానవీరము ధర్మరక్షణ ధర్మవీరము యుద్ధ
భూమిలో శత్రువును ఎదుర్కొని పోరాడడం యుద్ధవీరము ప్రమాదంలో ఉన్న
ఆర్తులను రక్షించడం దయావీరము

శత్రుచేష్టాజనితక్రోధము స్థాయిభావంగా గల రసము రౌద్రరసము
వికృతరూపశబ్దాల దర్శన శృవణాలవల్ల కలిగే భయము భయానక
రసము

రోతపుట్టించే వస్తుప్రదర్శనంవల్ల కలిగే జుగుప్స బీభత్సరసము
ఆశ్చర్యము కలిగించే వస్తు దర్శనంవల్ల కలిగే విస్మయము
అద్భుతరసము

ప్రశాంతత లేదా క్షమ స్థాయిభావంగా గలది శాంతరసము
తల్లిదండ్రులకు పుత్రులమీద, అన్నకు తమ్మునిమీద, గురువుకు
శిష్యునిమీద ఉండేప్రేమను వాత్సల్యరసమని, దైవ గురువృద్ధజనులమీద

భక్తిని భక్తిరసమని కొందరు లాక్షణికులు ఇంకోరెందురసాలను తేలికంగా పేర్కొన్నారు

దశరూపకాలు

నాటకము దశరూపకాలలో శ్రేష్ఠమైనదిగా పరిగణింపబడుతున్న రూపకభేదము నాటకము, ఇందు ఇతివృత్తము ప్రఖ్యాతము ధీరోదాత్తుడు నాయకుడు శృంగార వీరరసాలలో ఒకటి ప్రధానరసము (కరుణరసము కూడా ప్రధానరసము కావచ్చునని భవభూతి మతము) అయిదుమొదలు పదివరకు ఆంకాలు ముగింపు అద్భుతావహంగా ఉండవలె ఉదాహరణకు దుష్టంతుడు, రాముడు నాటకాంతంలో తమతమ కుమారులను తెలుసుకోవడం, బాహుకుడు కలి వేసిన వస్త్రము ధరించి పూర్వనలరూపము దాల్చడం

నాటకానికి ఉదాహరణలు అభిజ్ఞాన శాకుంతలము, మహావీర చరిత్రము

ప్రకరణము కల్పితమైన ఇతివృత్తము ఎక్కువగా సాంఘికము ప్రధానరసము శృంగారము ధీరశాంతుడు నాయకుడు అమాత్య విప్ర వైశ్యులలో ఎవరైనా నాయకుడు కావచ్చు సంసారస్త్రీ కాని, వేశ్యగాని, ఇరువురు నాయికలు

ఉదా॥ మృచ్ఛకటిక, మాలతీమాధవము (సం), వరవిక్రయము (తె)

భాణము కల్పితమైన ఇతివృత్తము ధూర్జచరితము, ఏకాంకము ఏకపాత్రయుతము శృంగారవీరరసముల సూచన భారతీవృత్తి, ఆకాశ భాషితము, గేయ పదములు కూడ దీనిలో ఉపయుక్తమవుతాయి

ఉదా॥ శృంగారమంజరి, లీలామధుకరము

ప్రహసనము కల్పితేతివృత్తము ఏకాంకము హాస్యరస ప్రధానము

ప్రహసనము మూడువిధాలు - 1 శుద్ధము, 2 వికృతము, 3 సంకీర్ణము శుద్ధము శాకుంటలు, బాహ్యులు, గురువులు, భిక్షువులు మొదలగువారి హాస్యచరితము చేటి చేటవీటాది ప్యయుక్తము

'వికృతము' కంచుకి, శండ, తాపన, వృద్ధాదులు-విట, చార, భటాదుల భాషలు కలిగినవారుగా వర్ణితమగునది

సంకీర్ణము చోరులు, సాదరులు మొదలగు ధూర్జల చరితము కలది,

ప్రహసనాలకు ఉదాహరణ భిన్నపదజ్ఞకము, మత్తవీలాసము లటకమేళకము

దీమము ప్రఖ్యాతేతివృత్తము ధీరోద్ధతులగు దేవ గంధర్వ పిశాచాదులు పదహారుగురు నాయకులు రౌద్రము ప్రధానరసము నాలుగు అంకాలు మాయ, ఇంద్రజాలము, యుద్ధము, సూర్యచంద్రగ్రహణాలు వర్ణితాలు

ఉదా॥ త్రిపురదాహము, వీరభద్ర విజృంభణము

వ్యాయోగము ప్రఖ్యాతేతివృత్తము, ధీరోదాత్తనాయక సమన్వితము, వీరరస ప్రధానము, ఏకాంకియు స్త్రీ నిమిత్తముకాని యుద్ధము వర్ణితమవుతుంది

ఉదా॥ నరకాసుర విజయ వ్యాయోగము, కిరాతార్జునీయ వ్యాయోగము

సమవాకారము ప్రఖ్యాతమైన ఇతివృత్తము దేవదానవులు పండ్లెందుమంది నాయకులు, వీరరసము ప్రధానము మూడు అంకాలు ప్రధాన ర్శించడానికి మూడు యామాల కాలమువట్టే కథాభాగము

ఉదా॥ సముద్రమథనము (సం), రంగరాయకదనసమవాకారము (తె)

వీధి కల్పితేతివృత్తము, ధీరోదాత్తనాయకము, ఎకాంకము, శృంగారరస సూచన ఒకటిరెండు పాత్రలు

ఉదా॥ మాలతీవీధి, ప్రేమాభిరామము (సం), చిత్రరథవీధి, కీదా భిరామము (తె)

అంకము (ఉత్సృష్టికాంకము) ప్రఖ్యాతేతివృత్తంగాని, కల్పితేతి వృత్తంగాని ఉండవలె ప్రాకృతమనుజనాయకము కరుణరస ప్రధానము స్త్రీ విదారము, వాగ్యుద్ధము ముఖ్యంగా వర్ణింపబడవలె ఏకాంకము

ఉదా॥ శర్మిష్ఠాయయాతి, ఉన్నత్రరాఘవము

ఈహమ్మగము ఇతివృత్తము మిశ్రము ధీరోద్ధతులైన నరదీప్యలు నాయక ప్రాసనాయకులు అనురాగములేని దివ్యస్త్రీలను బలాత్కరించటం ముఖ్యము వీనివల్ల శృంగారసాభాసము కలుగుతుంది అంకాలు నాలుగు నాయక ప్రాసనాయకుల యుద్ధము వర్ణితముకావలె వధ ల్యాజ్యము

ఉదా॥ రుక్మిణీ హరణము, వీరవిజయము

ఉపరూపకాలు

ఉపరూపకాలు పద్యాలగుని కొందరు లక్షణికులు, పదునెనిమిది

అని మరికొందరు పేర్కొన్నారు ఇవికా నాటకాదులను జన్యరూపకాలుగా పేర్కొన్నారు ముఖ్యమైనవాటి లక్షణాలను కింద పేర్కొనడం జరిగింది.

నాటిక కల్పితేతివృత్తము ధీరలలితుడు నాయకుడు శృంగారము పృథానరసము నాలుగు అంకాలు సంగీత నృత్యవిద్యార్థిని కానీ, రాణి బంధువు కానీ నాయిక ఈ నాయికా నాయకులు ఒకరినొకరు ప్రేమించుకోవడం వారి సమాగమానికి అడ్డంకులు రావడం, తుదకు నాయిక పట్టపురాణికి బంధువు అని తేలడం, రాణి రాజుకు పరిణయము చేయడం కథావస్తువు ఇట్లాకథనంతా లాక్షణికులే నిబంధించడంవల్ల నాటికలన్నీ పోతపోననల్లే ఉంటున్నాయి

ఉదా॥ రత్నావళి, విద్ధసాలభంజిక

త్రోటకము శృంగారము పృథానరసము దివ్యాదివృత్తులు నాయికా నాయకులు 5, 7, 8, 9 అంకాలు పృతి అంకంలోను విదూషకుడు ఉంటాడు. దివ్యమానుషసంయోగము ముఖ్యమైన లక్షణము

ఉదా॥ విక్రమోర్వశీయము, మేనకానహుషము

నాట్యరాసకము ఏకాంకము కల్పితేతివృత్తము ధీరోదాత్తనాయకుడు శృంగారరస పృథానము నాయిక వాసకనజ్జిక

ఉదా॥ నర్మవతి, విలాసవతి

సట్టకము అద్భుతరస పృథానము ప్రాకృతిభాషామయము, నాలుగు అంకాలు వీటికి జవనికలని పేరు ఉదా॥ కర్పూరమంజరి

హల్లీసకము ఏకాంకము ఒకేఒక పురుషపాత్ర 7, 8, 10 వరకు ప్రీ పాత్రలు తాళలయిభూయిష్టము ఉదా॥ కేళీరైవతకము

శ్రీగదిరము ఏకాంకము పృథాన ఉదాత్తనాయకము పృసిద్ధ నాయిక ఉదా॥ కీదారసాతలము

కొన్ని ఆధునికరూపాలు

పైనపేర్కొన్న రూపక, ఉపరూపక రూపాలన్నీ ప్రాచీన సంస్కృత లాక్షణికులు పేర్కొన్నవి ఇటీవలి కాలంలో మరికొన్నిరూపాలు పృసిద్ధికి వచ్చాయి అందులో ముఖ్యమైనది ఏకాంకిక

ఏకాంకిక ఒకేఒక అంకము, ఒకేఒక వస్తువు, ఒకేఒక లక్ష్యము, ఒకగంట కాలానికి మించని పృథర్థునకాలము-ఇవి ఏకాంకిక పృథానలక్షణాలు.

అంతమంతా ఒకే రంగంగా నడవవచ్చు, లేదా రంగాలుగా విభజించుకోవచ్చు అయితే రంగాల సంఖ్య తక్కువ అయినకొద్దీ ఏకాంకికకు బిగువు హెచ్చుతుంది

ఇక వస్తువు పౌరాణికము కావచ్చు చారిత్రకము కావచ్చు, సాంఘికము కావచ్చు పౌరాణికమైన ఏకాంకికకు జి వి కృష్ణారావుగారి "భిక్షుపాత్ర", చారిత్రకానికి విశ్వనాథ సత్యనారాయణగారి "అనార్కలీ", సాంఘికానికి పి వి రాజమన్నుగారి "ఏమి మగవాళ్లు?" మచ్చుకునకలుగా రీసుకోవచ్చు

ఏకాంకిక ఎక్కువగా పదనంలో వెలువడుతున్నాయి అయితే గేయ - ఏకాంకికలు కూడా ప్రచారంలో ఉన్నాయి వాటిలో కొప్పరపు సుబ్బారావుగారి "అల్లీపూరా" ఎన్నోసార్లు ప్రదర్శితమైంది

పరిమాణము, కాలపరిమితి తక్కువ కావడంవల్ల ఏకాంకికకు ఉపకథలు హాసికారాలే గాని పుష్టిరాలు గొప్ప అంతా గంటలో ముగియవలె కాబట్టి దీర్ఘసంభాషణలు ఇందులో నిషిద్ధాలు

ఏకాంకిక విస్తయము కలిగించే వస్తుపరివర్తనతో ముగియవలె దీనినే కొనమెరుపు అంటారు.

ఇంగ్లీషులోని ఏకాంకికకు కొన్ని ముఖ్యమైన ఉదాహరణలు రైడర్స్ ఆఫ్ ది సీ (Riders of the Sea), ది మంకీస్ పా (The Monkey's Paw), బిషప్స్ కాండిల్స్టిక్స్ (Bishop's Candlesticks)

విధి విషేషాలు

1 సంస్కృత నాటకవిధులను అనుసరించి అంకాంతంలో పాత్రులన్నీ నిష్క్రమించవలె సంస్కృతనాటకాలు ప్రదర్శించే మొదటిరోజులలో ముందుతెర లేకపోవడంవల్లనే ఇట్టి నియమాన్ని ప్రవేశపెట్టినదవచ్చు

2 "మంగళాదీని, మంగళమధ్యాని, మంగళాంతాని" అనే సూత్ర ప్రకారము రూపకము సుఖాంతంగా ఉండవలెనేకాని దుఃఖాంతంగా ఉండకూడదు

3, రంగస్థలంమీద నాయకపద నిషిద్ధము.

4. భారతీయసంప్రదాయానికి విరుద్ధాలు, అసర్వాలు, జాగుప్సను కలిగించేవి, రంగస్థలంమీద చూపడానికి వీలులేనివి-అనే కారణాలతో సంస్కృతలాక్షణికులు కిందివాటిని ప్రదర్శనంలో నిషేధించినారు - మరణము, యుద్ధము, రాజ్యదేవాది విప్లవము, వివాహము, భోజనము, కాపము, మలవిసర్జనము, రత్తి, విద్ర, అధరపానము, నగరంముట్టడి, స్నానము, మైపూత మొదలైనవి.

(5)

7 | సంస్కృత రూపకరచనా విధానము

ఇంతవరకు పాశ్చాత్యరూపక రచనావిధానము పరిశీలించినాము ఇప్పుడు సంస్కృత రూపకరచనా విధానము పరిశీలించాము

ప్రఖ్యాతము, ఉత్పాద్యము, మిశ్రము - అని ఇతివృత్తము మూడు విధాలుకదా ఇవి ఒక్కొక్కటి తిరిగి - 1 ఆధికారికేతివృత్తము, 2 ప్రాసంగికేతి వృత్తము అని రెండేసివిధాలు

1 ఆధికారికేతివృత్తము రూపకప్రారంభంనుంచి చివరివరకు వ్యాపించిన ప్రధానక్రియ అంటే ఇదే కథానాయకుని చరితము

ఉదా॥ మృచ్చకటికలో వసంతసేనా దారుదత్తులకథ , శాకుంతలంలో శకుంతలా దుష్టంతుల కథ , ప్రతాపరుద్రీయంలో ప్రతాపరుద్రునికథ

2, ప్రాసంగికేతివృత్తము ప్రధానకథలో సందర్భవశాత్తూ వచ్చి నాటకప్రధానక్రియకు సహాయపడే ఉపకథ ప్రాసంగికేతివృత్తము ఇది తిరిగి రెండువిధాలు - 1 ప్రధానకథకు తోడ్పడుతూ తన ప్రయోజనము సాధించు కొని రూపకం చివరివరకు కాని, చాలా దూరంవరకు కాని వ్యాపించిఉండేది 'పతాక'

ఉదా॥ మృచ్చకటికలో ఆర్యకుని కథ, ప్రతాపరుద్రీయంలో వర్తిశాన్కకథ

ప్రధానకథ మధ్యలోనే అంతమయ్యే ఉపకథ వ్యక్తి ఉదా॥ మృచ్చకటికలో శర్వలకునికథ, శాకుంతలంలో ఉంగరం వృత్తాంతము

ప్రతికథకు మంచి చెడో ఫలితము ఉండకలవచ్చు ఆ ఫలితము సాధించింది ఎవరైనా, దాన్ని అనుభవించినవాడే కథానాయకుడని సంస్కృత లాక్షణికుల సిద్ధాంతము ఆ సాధనలో నాయకునికి తోడ్పడిన వానిని నాయక సహాయకుడు లేదా ఉపనాయకుడు అని అంటారు. ఆధికారికేతివృత్తానికి ఫల భోక్త నాయకుడైనట్టి సాధారణంగా ప్రాసంగికేతివృత్తానికి ఉపనాయకుడు నాయకుడు,

ఒకవ్యక్తియొక్క-అంటే నాయకుని జీవితము అసాంతము రూపకంగా మార్పడం సాధ్యపడదు అతనిజీవితంలోని ఒకానొక ఆసక్తిదాయకమైన ప్రముఖమైన ఘట్టాన్ని రూపకంలో చిత్రించడం సాధ్యపడుతుంది ఆ ఘట్టాన్ని గురించిన సమాచారము ఎంతో ఉంటుంది అందులో అనేక సన్నివేశాలు ఉంటాయి ఈ సన్నివేశాలలో కొన్ని సరసమైనవి, కొన్ని నీరసమయినవి ఉంటాయి నీరసమయిన సన్నివేశాలను దృశ్యమానముచేస్తే విరసంగా విసుగుగా ఉంటుంది అందుచేత నీరససన్నివేశాలను సూచిస్తే చాలునని లాక్షణికులు అభిప్రాయపడినారు కొన్ని సన్నివేశాలు అసభ్యంగా, కొన్ని జుగుప్సాకరంగా, మరికొన్ని ప్రత్యక్షంగా చూపడానికి ఆసాధ్యమైనవిగా, కష్టమైనవిగా ఉంటాయి ఇటువంటివాటిని ప్రత్యక్షంగా దృశ్యమానము చేయరాదని సంస్కృతలాక్షణికులు నిశ్చయించినారని తెలిసికొన్నాము

అంకము

ప్రత్యక్షంగా దృశ్యమానముచేసే సన్నివేశాన్ని 'అంకము' అన్నారు ఈ అంకాన్ని రంగాలుగా విభజించేయడం లాక్షణికులు చెప్పకపోయినా కొన్ని రూపకాలలో అంకము తెండు, మాడు రంగాలుగా విభజింపవలెననే ఉంటుందని గుర్తించుకొన్నాము రూపకంలోవలెనే వ్యతిఅంకానికి ఒక్కొక్కరు నాయకత్వము వహిస్తుంటారు ప్రతిఅంకానికి వేరువేరు నాయకులుండవలెననే నియమంలేదు కొన్ని అంకాలకు ఒకే నాయకుడు ఉండవచ్చు శాకుంతలంలో 7 అంకాలలో 6 అంకాలకు దుష్యంతుడే నాయకుడు 4వ అంకానికి కణ్వుడు నాయకుడు వేణీ సంహార నాటకంలో ఒక్కొక్క అంకానికి ఒక్కొక్క నాయకుడున్నారు

అంకానికి కూడ రూపక వ్యధానలక్షణాలను అనుసంధించవలె ఒక రోజులో జరిగిన కథనుమాత్రమే నిబంధించవలె ప్రాచీనసంస్కృతనాటకరంగంలో ముందు తెర లేకపోవడంవల్ల అంకాంతమందు ఈ పాత్రలన్నీ నిష్క్రమించవనని సంస్కృతలాక్షణికులు ఆదేశించినారు పాత్రలన్నింటినీ అంకాంత ఒకేసారి నిష్క్రమింపచేయడానికి సంస్కృత రూపకకర్తలు అనేక విధాన అవలంబించినారు ఏదోఒక కార్యార్థమై బంధులుదేరి వెళ్ళినట్లు చిత్రించడం ఉదా॥ శాకుంతలం ద్వితీయాంకంచివర దుష్యంతుడు-“వయస్యా! నీవు నా కార్యమునం బ్రవర్తిల్లుము నేనును తపోవన రక్షణార్థ మక్కడికి వెళ్ళెదను”¹

1 —వీరేశలింగం పంతులుగారి అనువాదము

ఇంతోవిధానము తెరలోనుంచిగాని, రంగస్థలంమీద ఉన్న పాశు
గాని మధ్యాహ్నమయినదనో, సాయంత్రం మయినదనో హెచ్చరించగా ఆం
కాలకృత్యాలను నెరవేర్చే నిమిత్తము పాత్రులు నిష్క్రమించడం

ఉదా॥ శాకుంతల తృతీయాంకం చివర తెరమరుగునుంచి "ఓ రాజా
సాయంకాలమునందు జేయదగు సందారంబు గావించెదన్" అని
హెచ్చరించగా రాజు "ఇదే వచ్చుచున్నాను" అని నిష్క్రమించినాడు

ఇక రంగస్థలంమీదిపాత్ర కాలసూచనచేసి నిష్క్రమించడం
ఉదా॥ స్వప్నవాసవదత్త నాటకంలో యోగంధరాయణుడు "అమ్మా
రెండు ఇటు ఇటు సాయంకాలమైనది పురుగుల్ చేరె గులాయముల్
ప్రొద్దల్లనా" అని చెప్పి తక్కినపాత్రలతోపాటు తానూ నిష్క్రమిస్తాడు
అర్థోపక్షపకాలు

జరిగిపోయిన, జరగబోయే నీరససన్నివేశవిషయాలను, చేత కార్య
లను, అప్రదర్శనీయ విషయాలను ప్రేక్షకులకు తెలియజేయడానికి ఉద్దేశించి
రంగాలను అర్థోపక్షకాలంటారు రెండురోజులు మొదలు సంవత్సరవర్యంతము
జరిగిన కథను మాత్రమే వీటిలో సూచించేవారు ఒకవేళ కథ సంవత్సరకాల
కంటె ఎక్కువకాలము జరిగివట్లయితే అది సంవత్సరంలోపల జరిగినట్లే వర్ణిం
వలె వీటిలో ప్రధానపాత్రలను ఎగవేసెట్టరాదు

ఈ అర్థోపక్షపకాలు ఐదువిధాలు-1 విష్కంభము, 2 ప్రవేశము,
3 చూక, 4, అంకముఖము, 5 అంకావతారము

1 విష్కంభము

విష్కంభము రెండురకాలు- 1 శుద్ధవిష్కంభము, 2 మిశ్ర
విష్కంభము

(1) శుద్ధవిష్కంభము ఒకరుగాని, ఇద్దరుగాని మధ్యమపాత్రలు
నడిపిన రంగము శుద్ధవిష్కంభము, దీనిని రూపక ప్రారంభంలోగాని, అంత
ప్రారంభంలోగాని ప్రవేశపెట్టవచ్చు ఏకపాత్ర విష్కంభానికి, రూపకప్రారంభ
విష్కంభానికి రక్షావళినాటికలోని ప్రారంభ విష్కంభము చక్కని ఉదాహరణ

యోగంధరాయణుడొక్కడే ఈ శుద్ధవిష్కంభాన్ని నాటికప్రారంభంలో నడిపినాడు ఈ విష్కంభంపల్ల రత్నావళి పూర్వవృత్తాంతము ప్రిక్షకులకు తెలిసినది

(2) మిశ్రవిష్కంభము మధ్యమ, నీచపాత్రలు నడిపేది మిశ్ర విష్కంభము ఉదా॥ స్వప్నవానవదత్తలో మధ్యమపాత్ర అయిన విదూషకుడు, నీచపాత్రలగు చేటికలు నడుపు విష్కంభము శాకుంతలంలో నీచపాత్రలగు ఆననూయా ప్రియంవదలు, మధ్యమపాత్ర అయిన దుర్వాసుడు నడుపు విష్కంభము, మాళవికాగ్ని మిత్రలో ప్రారంభ విష్కంభము మిశ్రవిష్కంభములు

2 ప్రవేశకము

ఒకటిగాని, రెండుగాని నీచపాత్రలుగలది ప్రవేశకము ఇది రెండుఅంశాల మధ్య రావలెనేగాని రూపకప్రారంభంలో రాకూడదు ఏకపాత్ర ప్రవేశకానికి స్వప్నవానవదత్తలో ద్వితీయాంశ ప్రారంభంలో చేటి ప్రయుక్త ప్రవేశకము, శాకుంతలంలో పంచమ పక్షాంశాలమధ్యగల పల్లవాని రంగము ఉదాహరణలు

3 చూళిక

పాత్రలు రంగస్థలంమీదకు ప్రత్యక్షంగా రాకుండా తెరలోపలనుంచి సమాచారము సూచించడం చూళిక నీచపాత్ర చూళికకు ఉదా॥ రత్నావళి ప్రథమాంశంపివర వైతాళికులు ప్రయోగించిన చూళిక ఉత్తమపాత్ర ప్రయోగానికి వేణీసంహారం పక్షాంశంలో భీముడు “ఓహో! శమంతపంచక సందాహులారా!” అంటూ ప్రయోగించిన చూళిక ఉదాహరణము ఇది అంశంమధ్యలో ప్రయుక్త మవుతుంది శాకుంతలం ప్రథమాంశంలో తెరలోనుంచి “ఓహో! ఇది ఆశ్రమ మృగము, దంపదగినదికాదు” అని వైఖానసముని ప్రయోగించిన చూళిక మధ్యమ పాత్ర చూళిక ఇదీ అంశం మధ్యలోనిదే! ఇంక అంశప్రారంభంలో చూళికకు పాండవ విజయం పంచమాంశ ప్రారంభంలో “దీపంబుల్ వెలిగించిరెల్లెడల ” అనే పద్యము ఉదాహరణ

రంగస్థలంమీది పాత్ర తెరలోని పాత్రతో మాటాడడం ఖండచూళిక

ఉదా॥ “వెంకన్న కాపురం”¹ నాటకంలో రంగస్థలంమీది చెంకన్న తెరలోపలి భార్యతో సంభాషించడం

1. —ముదిగొండ లింగమూర్తి రచన

4. అంకముఖము (అంకాన్వయము)

రాజోయే అంకవిషయాన్ని ఒక అంకంచివర పాత్ర సూచించడం అంకాన్వయము లేదా అంకముఖము

ఉదా॥ శాకుంతలం పంచమాంకంచివర రాజు -

“ఏ నిరాకరించిన తాపసేంద్రసుతను
దారనుగ నెంతమాత్రంబుఁ దలఁప నేను ,
దెందమట్లయ్యు నంతాప మొందుచివుడు
ప్రత్యయము పుట్టి బోధించు వగిదినుండె ”

అని రాజోయేఅంకంలో రాజుకు శకుంతల స్మృతికిరావడం, సంతాపము సూచిత మయినది

5 అంకావతారము

ఒక అంకంచివర సూచించిన విధంగా ఉత్తరాంకంలో ఆ పాత్రే ఆ సూచన కనుగుణంగా కథ నడిపితే అంకంనుంచి అవతరించినట్టు కనిపించడం అంకావతారము శాకుంతలం పంచమాంకంలోని సూచనను అందిపుచ్చుకొని రాజు షష్ఠాంకప్రారంభంలో ఇట్లా అంటాడు -

“మిగుల హరిణాశీచే మున్నుమేలుకొలువఁ
బడియు నిద్రించుచుండె నీ పాడుమనసు
ఘనదురంత వశ్చాత్తాప మనుభవించు
కొలకు మేల్కొనియున్నది కోరియివుడు.”

ఈ భావము ఆ సూచననుంచి అవతరించినట్టు అనిపిస్తుంది

పైన పేర్కొన్నవి సూచన లేదా నీరస విభాగాలకు చెందినవి ఇక దృశ్య విభాగంలో పొందుపరచడానికి ఉపయుక్తమయ్యే కొన్ని పరికరాలను తెలుసుకొందాము వీటిని నాట్యోక్తులంటారు

స్వగతము

పాత్ర మనోభావాలను, ఆలోచనలను, తర్కవికర్మాలను ప్రేక్షకులకు మాత్రమే తెలియజేయడానికి ఉపయోగించే సాధన స్వగతము దీనినె “ఆత్మగత”మని, “తనలో” అని కూడా అంటారు శాకుంతలం ప్రథమాంకంలో రాజు శకుంతల సఖులకు తన ఉంగరమిచ్చిన తరువాత శకుంతల

తనలో "నేనే స్వతంత్రుడాలనై తినేని" అనడంతో ఆమె ఆంతర్యము విశదమవుతుంది "నేనే స్వతంత్రుడాలనై తినేని" అనే వాక్యము స్వగతము ప్రేక్షకులనుగాని, ఇంకెవరినిగాని ఉద్దేశించి చెప్పినదికాదు ఇంత మాత్రమే స్వగతము ఆ తరవాత వాక్యాలు అందరూ వినదగినవి బిగ్గరగా మాటాడవచ్చునని నూచిందడానికి స్వగతము తరవాత "ప్రకాశముగా" అని వ్రాయడం ఒక సాధన 'ప్రకాశముగా' అంటే అందరూ వినదగినది శకుంతల "ఇప్పుడు నేనేమియు నీలజ్జకులోబడి యుండుటలేదు" అని అనడం ప్రకాశము

అపవారితము

ఇతరులకు వినబడకుండా ఒక్కసకే రహస్యంగా చెప్పటం

ఉదా॥ ప్రతాపరుద్రీయంలో యుగంధరుడు విద్యానాథుని కౌగిలించుకొంటాడు అప్పుడు విద్యానాథుడు (కౌగిలింతలోనే చెవిలో) "రాజును మరికొందరి గొనిపోయినాడు" యుగంధరుడు 'ఎన్నాళ్ళకన్నాళ్ళకు' (అని మరికొందరినిగొని చెవిలో) "వేటగాయములతో రాజు బెండపూడిలో రాహుపదానుల ఇంట నున్నట్లు జాబు తెప్పించుము"

విద్యానాథుడు (కౌగిలింతలోనే చెవిలో) "చిత్తం"

జనాంతికము

ఇదీ ఒక విధమైన అపవారితమే రంగంమీద ఉన్నవారిలో ఆ మాటలు వినకూడనివారుతప్ప తక్కినవారికి వినబడినట్లుండవలసి దీనిని మాటాడే పాత్ర, మాటలు వినకూడని పాత్రవైపు తిరిగితాక హస్తము పెట్టవలె

శకుంతలం శ్రుతీయాంకంలో శకుంతల చెలికత్తెలు ఆమె మన్నన వస్తూ గురించి మాటాడుకొంటారు వారి సంభాషణ శకుంతల చెవిని పడకూడదు అందుకని శకుంతల వైపు తిరిగితాక హస్తముపట్టి మాటాడుకొంటారు ఈ సంతకాన్నిబట్టి ఆమాటలు శకుంతల చెవిని పడలేదని ప్రేక్షకులు భావించవలె

అకాశ భాషితము

రంగస్థలం మీది పాత్ర నేపథ్యంలోని పాత్రతో "ఏమనుచున్నావు" ఇట్లా" అని అతని వాచికమకూడా తానే పలిస్తూ నల్లపము సాగించడం

పఠాశాస్థానకము

పఠాశాస్థానకము పాశ్చాత్యుల నాటకీయవ్యంగ్యంలోని వాచికప్రభేదమే

ఇది పద ద్వంద్వార్థంమీద, సమన్వయంమీద ఆధారపడిఉంటుంది “ఒక అర్థము నుద్దేశించి పలికిన వాక్యమునకు ఆగంతుకభావముచే నిగూఢమగు అన్యార్థస్ఫురణము పతాకాస్థానకము”¹

ఈ పతాకస్థానకము నాలుగువిధాలు

ఒకటవ పతాకాస్థానకము “ఉపకారకమైన వాక్యముచే లేదా క్రియచే అచింతిత్వముగా ఉత్కల్పిత్వమగు అర్థము సాధింపబడినదో అది పృథమ పతాకాస్థానకమగును”

ఉదా॥ రత్నాపినాటిక రెండో అంకంలో రాజు సాగరికచేయి పట్టుకొని అనునయిస్తాడు కాని ఆమె ఎంతసేపటికీ కోపము వీడదు అప్పుడు విదూషకుడు “ఓహో నిశ్చయంగా ఈమె మరియొక కోపగతై వానపదత్త”². అని అంటాడు అంతట రాజు భయంతో సాగరిక చేతిని వదలుతాడు ఇందులో విదూషకుని భావము సాగరిక అపరవానపదత్తఅని కాని రాజు వానపదత్త వస్తున్నదనే అర్థము తీసుకొంటాడు అంటే ఒక అర్థంలో విదూషకుడు అన్నమాటను రాజు ఇంకోఅర్థంలో తీసుకొన్నాడన్నమాట

రెండవ పతాకాస్థానకము “ప్రకృతమునకు సంబంధించి సాత్వికయముగా శ్లిష్టముగా (రెండర్థములు వచ్చునట్లుగా) చెప్పబడిన వాక్యము రెండవ పతాకాస్థానకమగును”²

ఉదా॥ వేణీసంహార పృస్తావనలో సూత్రధారుడు శరద్భటువును వర్ణిస్తూ “ధార్తరాష్ట్ర శతంబు భూతలమునందు వ్రాలెడును జిత్రముగ గాలవశము చేత” అని అంటాడు ఇందులో ధార్తరాష్ట్రశతము అనేదానికి రెండర్థాలు - హంసలదందు, కౌరవులుఅని, ఒక అర్థంలో ఈ శరత్కాలంలో హంసలు నేలమీద వ్రాలినవని, ఇంకోఅర్థంలో కౌరవులు నేలకూరినారు అని, అంటే చనిపోయినారని

మూడవ పతాకాస్థానకము “అస్ఫుటముగానున్న అర్థమును సముచితమగు ప్రత్యుత్తరముచే విశేషనిశ్చయనహితముగా స్ఫుటమొనరించు వాక్యము

1 —డా పి యస్ ఎర్ అప్పారావు నాట్యశాస్త్రానువాదము

2 —వేదంవారి అనువాదము

మూడవ పతాకాస్థానకము''¹

*దా॥ వేణీసంహారం ద్వితీయాంకంలో కంచుకి "దేవా ! భగ్గమయి నది" అన్నాడు, ఏమిటో తెలియలేదు

దుర్యో—ఎవరిచే ?

కంచుకి—స్వామీ భీమునిచే !

ఏమిటో తెలలెదు చివరకు కంచుకి "భగ్గమైనది మీరభకేత నంబు" అనడంలో అస్పృటంగా ఉన్న అర్థము ప్రస్ఫుటమైనది.

నాల గవ పతాకాస్థానకము 'ఇంకొక అర్థమును సాధించినట్లు స్పష్ట ముగా కావ్యమునందుపయు క్తమైన రెండర్థములుగల పాత్యము నాలుగవ పతాకా స్థానకము''²

'పాండువును సోత్కలిక దీనిఁ బ్రాప్తజ్ఞంభ

నవిరళశ్వసినోద్గమాయాసితాత్మఁ

గంతుయుత లాఁతి నకిఁ బోలెఁ గనుచు లతను

బొనరిచెద దేవిముఖమునఁ గినుకకెంపు''³

అని రత్నావళిలో రాజువతించేపద్యము ఉద్యానలతకు, వానపదత్తకు అన్వ యించడమేగాక సాగరికకుకూడా అన్వయించడం ఇందుకుదాహరణ

ఇందులో దోహదము మూలంగా రాజు నవమాలిక పుష్పించినది, రాణి నవమాలిక పుష్పించలేదు అందువల్ల రాజు తన నవమాలికను చూసినంతోపి స్తుంటే వానపదత్తకు కోపము రావడం నహజము వేరొక స్త్రీ రాజును వలది నప్పుడు, ఆస్త్రీని రాజు చూసినప్పుడు వానపదత్తకు కలిగే కోపంతో ఈకోపాన్ని పోల్చడమైరది ఈ నాయికా చర్య సాగరికను రాజు చూసినప్పుడు వానప దత్తకు కలుగబోయే కోపాన్ని సూచిస్తుంది నాలుగవ పతాకాస్థానకము భావిని సూచించేది

1 — నాట్యకావ్యము పుట 567

2 — నాట్యకావ్యము పుట 567

3 — వేదం వేంకటరాయశాస్త్రి, "రత్నావళి నాటకము" (ఆను),
ద్వితీయాంకము, పుట 18

పంచనంధులు

మానవుడు ఒకానొక నిర్దిష్టకార్యాన్ని సాధించడానికి ప్రారంభించి, ఆ యత్నంలో ఎదురైన అడ్డంకును అధిగమించి ఫలసిద్ధిపొందుతాడు, లేదా అడ్డంకులను అధిగమించలేక నశించిపోతాడు రూపక విషయంలో కూడా ఇదే వర్తిస్తుంది భారతీయుల దృష్టిలో విషాదాంతము పనికిరాదు కాబట్టి సంస్కృతంలో విషాదాంత రూపకాలు వెలువడలేదు

ఒకానొక నిర్దిష్టకార్యానికి హేతువును నాటకపరిభాషలో బీజము (Perimise) అంటారు ఈ బీజము మొలకెత్తి పెద్దదై ఫలవంతముకావడమే ఫలసిద్ధి ఒక నిర్దిష్టకార్యము సాధించవలెనని తలపెట్టినంత మాత్రానదానికీ కార్యచరణ ప్రారంభముకావలె బీజము ప్రారంభము కావడమే నాటక పరిభాషలో ముఖసంధి (బీజము + ప్రారంభము = ముఖసంధి)

అభిజ్ఞానశాకుంతల నాటకంలో శకుంతలా దుష్కంతుల సమ్మేళనము కార్యము దుష్కంతుడు శకుంతలనుజూచి -

నృప పరిగ్రహయోగ్య యీ నెలత నిజము
కాక, నామది నిర్దోష మీకె నెట్లు
దవులు ? నెందు సందేహ వస్తువులయందు
నాత్మగతులె పృమాణంబు లాద్యులకును !

అనుకోవడంలో శకుంతలా దుష్కంతుల సమ్మేళనానికి బీజమేర్పడింది శకుంతల తుమ్మెదవల్ల బాధ పడుతూఉంటే “బయల్వెడిలుటకిదియ మంచి సమయము” అని దుష్కంతుడు శకుంతలముందు పృథ్వీము కావడం ప్రారంభము ఈ బీజప్రారంభాల కలయికగల కథాభాగమే ముఖసంధి ఈ ముఖసంధి రెండవ అంకంలో కొంతవరకు వ్యాపించింది

కార్యనిర్వహణ ప్రారంభించినంతమాత్రాన చాలదు యర్జించవలె ఈ యత్నాన్నే నాటకపరిభాషలో పృథ్వీమంటారు అయితే ఈ యత్నంలో ఆటంకము రావచ్చు ఈ ఆటంకంలో కథ తెగిపోకుండా కాపాడేది చిందువు చిందు ప్రయత్నాల కలయికగల కథాభాగము ప్రతిముఖసంధి శాకుంతలము,

రెండవఅంకంలో దుష్కంతుని ఇంటికి తిరిగి రమ్మని తల్లి ఆజ్ఞ, శకుంతలా దుష్కంతుల సమ్మేళనానికి అంతరాయము కలిగింది దుష్కంతుడు తనమీద శకుంతలకు గల అనురాగము పర్చిందిడంతో ఆ స్పష్టమవుతుంది, విదూషకుని రాజధానికి పంపి దుష్కంతుడు తాను కన్యాశ్రమానికి బయలుదేరడంతో యత్నము ఆరంభమయ్యింది రెండవఅంకంలో (బిందువు + ప్రయత్నము=స్థితిముఖసంధి)

ఈ యత్నంవల్ల తాత్కాలికంగా ఫలసిద్ధి కలిగినట్లు కనిపించినా అవాంతరాళము ఏదోఒకటి వచ్చిపడి సంపూర్ణ ఫలసిద్ధికి ఆటంకము కలిగించ వచ్చు ఇట్లా ఆటంకము కలిగించే అవాంతరాళాన్నే "పతాక" అంటారు ఈ ఆటంకంవల్ల ఫలసిద్ధి లనిశ్చితమవుతుంది దీనినే ప్రాప్త్యాశ అంటారు

శకుంతలాదుష్కంతులకు గాంధర్వవివాహము జరిగినా దుర్వాస శాపము వచ్చిపడి సంపూర్ణ ఫలసిద్ధికి ఆటంకము కలిగించింది దుర్వాస శాపమే శకుంతల నాటకంలో పతాక రాజు ఇచ్చిన ఉంగరము జారిపోవడం ప్రాప్త్యాశ పతాకప్రాప్త్యాశల కలయికగల భాగము గర్భసంధి (పతాక + ప్రాప్త్యాశ=గర్భ సంధి) మూడవ అంకంనుంచి పంచమాంకంలో శకుంతల మేలిముసుగును గౌతమి తొలగించేవరకు గర్భసంధి ఉంగరము పోవడం యొక్క ఫలితమే రాజు శకుంతలను సీరాకరించడం

తాత్కాలికంగా వచ్చిన ఈ అవాంతరాన్ని ఇంకో అవాంతరము వచ్చి తొలగించి తాను తప్పకోవచ్చు దీనినే ప్రకరి అంటారు, ఆటంకము తొలగగానే ఫలసిద్ధి కలుగుతుందనే ఆశ చిగురిస్తుంది ఈ ఆశనే నియతాప్తి అంటారు శకుంతలంలో ఉంగరము రాజుకంటపడి శాపవిముక్తి కలగడం ప్రకరి మరీచాశ్రమంలో భరతుని పృత్యాంతము వినగానే దుష్కంతుని ఆశ చిగురించడం నియతాప్తి ప్రకరి నియతాప్తిల కలయికగలభాగము అవమర్శసంధి (ప్రకరి + నియతాప్తి=అవమర్శసంధి)

ఆటంకాలన్నీ తొలగి ఆశయము దగ్గరపడటం కార్యము సమగ్ర ఫలసిద్ధి కలగడం ఫలాగమము శకుంతలంలో శకుంతలాదుష్కంతుల సమావేశము కార్యము దుష్కంతుడు శకుంతలను క్షమాపణ వేడడం, తరవాత వారి సమ్మేళనము ఫలాగమము, కార్య ఫలాగమాల కలయికగల భాగము నిర్వహణసంధి (కార్యము + ఫలాగమము=నిర్వహణసంధి) ఇది 'నప్తమాంకం మధ్యనుంచి నాటకం చివరివరకు వ్యాపించింది

ఈ రచనా వ్యజాగికలోని బీజము, విందువు, వతాక, ప్రకరి, కార్యములను అర్థప్రకృతులంటారు అర్థవ్యకృతులంటే ఫలహేతువులు ప్రారంభము, ప్యయత్నము, ప్రాప్త్యాశ, నియతాప్తి, ఫలాగమాలను అవస్థలంటారు ఒక అర్థవ్యకృతితో ఒక అవస్థ కలసిఉన్న కథాభాగాన్ని సంది అంటారు

పాత్యచిత్రణ

పాత్యచిత్రణ ప్రాముఖ్యాన్ని ఇదివరలో తెలుసుకొన్నాము. పాత్యచిత్రణకు సామాన్యంగా రచయిత అవలంబించే విధానాలు నాలుగు — 1 ఒక పాత్యనుగురించి ఇతర పాత్రలచేత చెప్పించడం, 2 పాత్ర తననుగురించి తాను చెప్పుకోవడం, 3 పాత్య క్రియలు (మాటలు, చేతలు), 4 దివ్య ప్రకాశనము

ఒక పాత్రనుగురించి ఇతరపాత్రలు చెప్పడం రెండువిధాలు—1 రూపపర్వన, 2 కీలపర్వన నలుడు దమయంతిని ఇట్లా వర్ణించడం రూపపర్వనకు ఉదాహరణము.

“ఓరా పెన్నెటివేణి చంద మరెరే యా మోము నందంబు మ

ర్హురే కన్గవసోయగంబు భరిరే చన్దోయి బల్పొంక మ

య్యారే బంగరుమేని ముద్దువగ మే లాహా కళావిభ్రమం

వీ రాజాననఃజోలు నుందరులు లేరెందు న్ధరామందలిన్” 1

ఇక కీల పర్వనకు ఉదాహరణ ప్రతాపరుద్రీయంలో యుగంధరుని గురించి విశ్వానరావు—

“అయన గాలిని బేసును

దోయముతో నటకుఁ బొగలతో గోదలిడున్

అయన ప్యయోగమభినవ

తోయజిభవస్పష్టి పెఱచి దుఃస్వప్నమగున్” 2

అని చెప్పడంతో యుగంధరుని మేథానంపత్తి ద్యోతకమవుతుంది విశ్వానరావు యుగంధర పక్షియుడు యుగంధరుని ప్రత్యర్థికూడా ఇదే దోరణిలో—

1. —ధర్మవరం రామకృష్ణమాదాద్యులు, చిత్రనళియము, ప్రథమాంకము, తురీయరంగము, పుట 18

2. —వేదం వేంకటరాయశాస్త్రి, “ప్రతాపరుద్రీయము” ప్రథమాంకము, పుట 12.

“వీరయుగంధర్ పెరు చెప్పితే నీరువిడచు మోడ

రుద్రయుగంధర్ మద్యపెట్టితే నిద్రపోడు హాదీ”¹

అని చెప్పడంలో పై శీలచిర్యణకు బలము చేకూరుతున్నది. ఇట్లాగే బలిజేపల్లి వారి హరిశ్చంద్ర రూపక ప్రారంభంలోనే వశిష్ఠుడు —

“దాతుర్వర్ణ్య విధానముల్ నడుపుచు నత్యంబు, ధర్మంబహిం

సాతత్వాది గుణంబులన్ బ్రజల యాచారంబు శాసించి వి

భ్యాత శ్రీధరనేలువాఁ డఖిల దీనానథ రక్షిదిదృఢ

తాత్పర్య దయాలిసాంధ్యుడు హరిశ్చంద్రుండు నిస్తండ్రుడై”²

అని చెప్పడంతో హరిశ్చంద్రుని శీలము, కన్యాశుల్కంలో అగ్నిహోత్రావధాన్లను గురించి కరటకశాస్త్రి “వట్టి అవకతవక మనిషి” అని చెప్పడంతో అగ్నిహోత్రావధాన్ల శీలము విన్నపమువుతున్నది

పాత్ర తనను గురించి తానే చెప్పుకోవడం హరిశ్చంద్రుని విశ్వామిత్రుడు తననుగురించి తాను

ఎటుగవా త్వత్పురోహిత వాస్తవ తనూట

శతక నాకీక కంజరుని నన్ను ?

ఏల యెఱుగవు చెప్పుమోరీ దురీశ!³

అని చెప్పుకోవడంతో అతని శీలము తేటతెల్ల మవుతోంది అట్లాగే కన్యాశుల్కంలో గిరీశం “నాతో మాట్లాడడమే ఒక ఎడ్యుకేషన్” అనటంతో అతడు వట్టి దాబులరాయుడని తెలిసిపోతున్నది

పాత్రక్రియలు

ఇవి మాటలు, చేతలు అని రెండు విధాలు

మాటలు పశ్చాత్తరుదీయంలో పేరిగాని దాకలి భాష— “ఒకపాలి నే నొక బేపీనా పెంచినా అది కార్తిక్ అడబేపిని నూస్తే ఇంతకంటా

1 —వేదంవారి ప్రతాపరుద్రీయము—అథమా కము, పుట 10

2 —బలిజేపల్లి లక్ష్మీకాంతంగారి, ‘సత్య హరిశ్చంద్రీయము’
ప్రథమాంకము, పుట 8

3 —లచే నాటకంలో తృతీయాంకము, పుట 31

యెయ్యంతలు కుయి కుయి కుయి అనేది దానికంటా దీని యిసేసం యేంటి అంటా"

మృచ్ఛకటికలో శకారుడు —

“ఏను దుశ్శాసనునివలె నిపుడు నీడు
కౌష్ఠ్య దొరకొందు, జమదగ్ని కొడుకు భీమ
సేను డేతెంచి యాఁబునో ? దాన కుంతి
కాత్మజుండగు దశకంఠు దాపగలదా” ?

ఈ అనందర్థ ప్రలాపాలలో పై ఇద్దరిశీలము వ్యక్తమవుతున్నది

చేతలు హరిశ్చంద్రలో హరిశ్చంద్రుడు విశ్వామిత్రునకు రాజ్యము ధారపోస సత్యవ్రతము కాపాడుకోవడంవల్ల అతని సత్యవ్రత దీక్ష తెలుస్తుంది కన్యాశుల్కంలో గిరీశం మధురవాణి మంచరిందదూరి రామప్ప పంతులును తప్పించుకొని గోదవైపు చేరడంవల్ల అతని సమయస్ఫూర్తి తెలుస్తుంది ప్రతాప రుద్రీయంలో యుగంధరుడు “వింతలేని ఆవులింత ఉండదు” అనడంలో అతని సూక్ష్మబుద్ధి గోచరిస్తుంది “మృచ్ఛకటిక”లో దారుదత్తుడు తనకు మృత్యుదండన విధింపజేసిన శకారుని క్షమించడం అతని హృదయ వైశాల్యాన్ని నిరూపిస్తుంది

దివ్య ప్రకాశనము

ఒక పాత్రను పక్కపాత్రలకంటె ఎక్కువ వెలుగులోకి తెచ్చి, ప్రకాశమానము చేసి, ఉన్నతస్థాయికి చేర్చదలచినప్పుడు ఆ పాత్ర శీలాన్ని, రూపాన్ని గురించి ఎలుపాత్రలచేత పడేపడే చెప్పించే విధానాన్ని దివ్య ప్రకాశనమంటారు

షేక్స్పియర్ మరెంట్ ఆఫ్ వెనిస్ లో అంటోనియాను ఆ నాటకంలో ష్రుతిపాత్ర మెచ్చుకొన్నట్లు చిత్రించి, తక్కిన పాత్రలకన్న ఎక్కువ ప్రకాశమానము చేసి, ఉన్నతస్థాయికి తీసుకొని వెళ్ళినాడు । ఇక ప్రతాపరుద్రీయంలో శ్రుతిపాత్రచేత యుగంధరమంత్రిని రచయిత స్తుతింపజేసినాడు

1 -- రిధుపతి వేంకటకవుల “మృచ్ఛకటిక” (అను), ప్రథమాంకము—

అంతర్నాటకము

ఒక నాటకంలో అంతర్నాటకంగా ఇంకో చిన్న నాటకము వ్యవహరించి నట్లు చూపెట్టితే ఆ చిన్న నాటకాన్ని 'నాటకంలో నాటక' మని, 'అంతర్నాటక' మని అంటారు సంస్కృత లాక్షణికులు దీనికి "గర్భాంకము" అని పేరుపెట్టి దాని లక్షణ మివిధంగా చెప్పినారు—

“ఒక యంకము యొక్క యుదరమందువచ్చిన వేరొక యంకమేది గలదో రంగద్వారము, ఆముఖము లోనగుచవిలది, బీజముకలది, పలము గలదియును అది గర్భాంకమనబడును”¹

పాత్రలు అంతర్నాటకంలోని పాత్రలు వ్యధాన నాటకంలోని పాత్రలేకావచ్చు, లేదా అంతర్నాటకంలోని పాత్రలకు ప్రధాననాటకంలోని పాత్రలే ధరించి అభినయించవచ్చు లేదా నాటకోపజీవులు ధరించవచ్చు

ఉత్తరరామచరితలోని నాయిక సీత అందరి అంతర్నాటకంలోని నాయికకూడా సీతే సీత పాత్ర ధరించినదీ సీతే అంతర్నాటకం కథకూడా సీతకు సంబంధించినదే

చెకోవ్ నీటికాకి (సీ గల్) నాటకంలో నాయిక సీనా (Nina) అంతర్నాటకంలో 'విశ్వాత్మ' అనే పాత్ర ధరిస్తుంది

అంతర్నాటకం రిహార్సల్ రూపంలోకూడా ఉండవచ్చు

ఉదా॥ నాటకం, రాధాకృష్ణ

స్థానము ప్రధాననాటకంలో అంతర్నాటకాన్ని ఆదిమర్యాదలతో ఎత్త గైనా అనుసంధించవచ్చు నీటికాకి నాటకం ప్రారంభంలోనే అంతర్నాటకము వస్తుంది హేమెట్లో మధ్యలో అంటే పరాకాష్ఠలో వస్తుంది ఉత్తరరామ చరిత, ప్రతాపరుద్రీయాలలో అంతంలో వస్తుంది

వ్యయోజనము అంతర్నాటకము వ్యధాననాటకకథానిర్వహణకు తోడ్పడుతుంది ఉత్తరరామచరితలో సీతకు వచ్చిన అపవాదాను పోగొట్టి ఆమెను తిరిగి స్వీకరించిట్లు చేయగల కథాలక్యము ఇందుకు సీతారాముల చిత్త వృత్తి ఒకరికొకరికి, వోకొనికీ కూడా తెలియవలె మృత్యుచెందినదని భావించిన సీతను సజీవగా హఠాత్తుగా చూచినరామునికి విపత్తురాకండా చూడవలె ఇన్ని చిక్కు నమస్యలను అంతర్నాటకం ద్వారా పరిష్కరించినాడు భవభూతి

1 — సాహిత్యదర్శనము చేదంపాది లనువాదము, పుట 135.

ప్రకాపరుద్రియంలోకూడా అంతర్నాటకము కథానిర్వహణతోద్బంది అంతర్నాటకము చూస్తున్న ఢిల్లీ సుల్తాన్ ఒంటరిగా యుగం రునకు బందీ అవుతాడు "నాటకం" అనే నాటకంలో అంతర్నాటకం ద్వారా కథానాయకునకు నాయిక శీలంమీద కలిగిన అనుమానము తీరిపోగా, చివర అతడామెను స్వీకరిస్తాడు

హామెట్ నాటకంలోని అంతర్నాటకం ద్వారా రాజహంతకుడు హామెట్ పినతండ్రి అని రుజువై, హామెట్ మనస్సులోని అనుమానము నిజమవుతుంది అంతర్నాటకం ద్వారా తమగుట్టు బయట పడిందని హామెట్ తల్లి అర్చనని తల్లిగదికి పిలిపింది మాటాడుతుంది అక్కడ దాగిఉన్న మంత్రిని రాజనిద్రమీద హామెట్ చంపడంతో అతని పథకము భగ్నమై, పతనము నిశ్చయమవుతుంది ఇట్లా హామెట్ లోని అంతర్నాటకము పరాకాష్ఠకు దాచి తీసిపడి

ప్రధాననాటకానికి సంబంధించినదై, అందులో దృశ్యమానంకా, పూర్వోక్తగాథను అంతర్నాటకం ద్వారా దృశ్యమానము చేయడం ఇంకొక ప్రయోజనము ఇట్లాంటివే హామెట్ లో రాజు హత్యాగాథ, ఉత్తరరామచరిత్రకు కుశలపుట జననగాథ

సుప్రసిద్ధాలైన అంతర్నాటకాలను జాగ్రత్తగా ఎరిశీలిస్తే నాటకలక్షణాల అంతర్నాటకంలోకూడా గోచరిస్తాయి అంతర్నాటకము ప్రధాననాటకంతో వేసుకొని విడివడరాని భాగమై నాటకంవలె పంచసంధులతో ఒప్పారుతూ ఉంటుందని తేలుతున్నది

నాందీ ప్రస్తావనలు

ఏ కార్యానికై నా ప్రారంభంలో దైవపూజ, ప్రార్థన చేయడం భారతీయ సంప్రదాయము ఈ సంప్రదాయం ప్రకారమే సంస్కృత రూపకాలకూడా దైవప్రార్థనతో ప్రారంభమవుతాయి దీనినే 'నాందీ' అంటారు నాందీ అంటే సభ్యులను రంజింపజేసేది అని అర్థము. దీనిని సూత్రదాత (ప్రయోక్త-నాటకప్రదర్శనాన్ని నడిపేవాడు) పరిస్తారు ఈ నాందీ ప్రకారం ఆశీర్వాదకంగాని, నమస్కారపూర్వకంగాని ఆయి, 8, 12, 18, 24 పదాలతో శోభిస్తూఉంటుంది అంతేగాక రూపకంలోని విషయాన్ని సూచిస్తుంది ఈ సూచన శబ్దసామ్యం వల్లగాని అర్థవిశేషంవల్లగాని సిద్ధిస్తుంది స్వప్నభాష్య దత్త నాటకంలో

“ఉదయ నవ్వేందు వర్ణం నొటపు మిగిలి,
యభిన వాసవదత్త బలాధ్యమగుచు
నావసంత క్రమమయి పద్మావతీర్ణ
పూర్ణమగు సీరి దోర్దవయి ప్రోచుమిమ్ము”¹

అనే పద్యంలో నాటకంలోని వ్యధాన పాత్రలపేర్లు పెక్కునడం శబ్దసామ్మికి
ఉదాహరణ రత్నావళిలోని —

చంజాగ్యస్తీతయై, స్తనోచ్ఛ్రితికి
శశ్వన్నమయై, దృక్తయిన్
హరుఁడాసలఁగాంచ, హైమవతి ల
జ్ఞాన్వీతయై, పూజలో
గరుపాటున్ నునుజెమ్మటల్ వణఁచునుం
గా, మోళికై చిన్ము, నం
తిరమం దాకులమౌ సుమాంజలి యనం
రశీలు మీకిచ్చుతన్²

అనే పద్యము అర్ధవిశేషానికి ఉదాహరణ ఇట్లా నాందీశ్లోకము పలింది, నాట్య
దారుడు నిష్క్రమిస్తాడు

నాటకశాస్త్రంలో పేక్షలులు ఒక్కొక్కరే ఎస్తూఉంటారు పేక్షకు
లంతా వచ్చి ఎద్దు చేయకుండా కూర్చునేవరకు అసలుకథ ప్రారంభించిందా
పేక్షకాగారంలో ముందుగావచ్చి కూర్చున్న పేక్షకులను రంజింపజేసి, వారి
ప్రదర్శన వీక్షణోన్ముఖులను చేయడానికి కొంత కార్యకలాపము జరుపుతారు
దీనినే ప్యస్తావన, స్థాపన, ఆముఠము అని అంటారు

మొదటి సూత్రధారుడు నాంది పలికి నిష్క్రమించగానే నటుడు స్థాప
కుడు అనే రెండుపేర్లుగల రెండవసూత్రధారుడు ప్రవేశించి ప్యస్తావన నెరపుతాడు
ఈ స్థాపకుడు ఒక్కడే ఎవ్వరినీ, ప్రవేశించిగానే కావ్యార్థము సూచించి, కార్య
కలాపము ముగించి నిష్క్రమించడం ఒక్క భాసుని నాటకాలలోనే కనిపిస్తుంది
భాసుడు దీనినే స్థాపన అన్నాడు

1 — చిలకమర్తి, 'నవ్వేందు వాసవదత్తము', (అను) పుట 14

2 — వేదం వేంకటరాయశాస్త్రి, రత్నావళి నాటిక (అను), నాందీపద్యము
పుట 1

తక్కిన నాటకాలలో ఈ రెండో సూత్రధారుడు నటితోకూడి పాఠి పార్శ్వకుడు, మారిపుడు అనే పేర్లుగల ఇంకో నటునితోనో, విదూషకునితోనో చమత్కార సంభాషణ నెరపుతూ-ప్రయోగించబోయే నాటకంపేరు, కవి పేరు, అతని సామర్థ్యము, నటనటుల నిపుణత ప్రేక్షకులకు తెలియజేస్తాడు తరవాత నటి నాటక కథావస్తువుకు అనుగుణమైన ఋతుగానము చేస్తుంది ఆ తరవాత నాటక కథాప్రస్తావన మూడు విధాలు 1 కథోద్ఘాతము, 2 ప్రవృత్తకము, 3 ప్రయోగాతిశయము

1 కథోద్ఘాతము సూత్రధారుని మాటలనుగాని, వాటి అర్థమును గాని గ్రహించి, పాత్ర ప్రవేశించడం రత్నావళిలో సూత్రధారుడు -

కడలి నడుమనుండి కడలి కావలినుండి,

యొండు దీవిగడ్డనుండి తెచ్చి,

నిమిషమాత్రంలోన సమకూర్చుటో విధి

యభిముఖుండ యేని యభిమతమును!

అని చదివిన పద్యాన్ని గ్రహించి, దానినే ఇంకో అర్థంలో చదువుతూ పాత్ర (యోగంధరాయణుడు) ప్రవేశించడం ఇందుకు ఒక ఉదాహరణ వేడి సంహారంలో సూత్రధారుడు "కురురాజ సుతులు స్వస్థులగుదుడిగాక!" అని అన్న వాక్యాన్ని గ్రహించి, పాత్ర (భీముడు) ప్రవేశించడం ఇంకో ఉదాహరణ

2 ప్రవృత్తకము ప్రస్తావనలో కాలసూచకంగా చేసిన గానం లోని ఋతువుతో సమాన గుణధర్మాలుగల పాత్ర ప్రవేశించడం ఋతువర్ణనలో దశాస్యుని రాముడు సరింపజేసినట్లు శరత్ సమయము వచ్చినది " అనగానే శరత్కాల సామ్యాన సూచితుడైన రాముడు ప్రవేశిస్తాడు

3, ప్రయోగాతిశయము సూత్రధారుడు నిర్దేశించిన పాత్ర ప్రవేశించడం శాకుంతలంలో సూత్రధారుడు -

" లీల నతివేగవంతమా లేడిచేత

వడిగ దుష్కృతృపు దీడ్యబడిన యట్లు"1

అంటూ నిర్దేశించగానే దుష్కృతపాత్ర ప్రవేశిస్తుంది

1 —వేదం వేంకటరాయశాస్త్రి, రత్నావళి నాటిక పుట 3

1 —కందుకూరి, "అభిజ్ఞాన శాకుంతలము" (అను) ప్రథమాంకము, నాంది, పుట-1

ఇట్లాంటి ప్రస్తావనను 'స్ట్రోగ్' అనే పేరుతో షాహ్మత్తి గారి కర్తలు రచనాకాలంలో ప్యయోగించినారు ముందుగావచ్చిన ప్యయతులకు రచనవేరుదాని 'కల్లెన్ రైట్' అనే పేరుతో చిన్న ప్రహరణ ప్యయము వాక్యాత్మకతలో పూర్వము ఆచారంగా ఉండేది ఈ నాండ్ ప్యయముల సందర్భంలో ఈ విషయము గమనించుము

సాదృశ్యము (Parallelism)

ఒకే రూపకంలో ఒక ఒనితో ఒకటి పోలిక రెండు కథలను గాని రెండుసంఘటనలను గాని రెండు పాత్రలను గాని ప్యయేక పెట్టి అవి ఒకేరచన కొకటి పుష్టి చేకూర్చుకొంటుంది ఒక్కొక్కప్పుడు క్లిష్టతకు దారి ప్రతి ఏదైనా మొత్తం రూపకానికి రమణీయతను చేకూరుస్తాయి ఈ విధానాన్ని సాదృశ్యము, భావపూర్వకత అని అంటారు దీనిని కథాసాదృశ్యము లేదా కథాపురస్కారము అని సంఘటన సాదృశ్యము లేదా సంఘటన పునరావృత్తి, పాత్ర సాదృశ్యము లేదా పాత్ర పునరావృత్తి అని మూడు రకాలుగా విభజించుకోవచ్చు

రూపకవృధాకథలు, ఉపకథకు కథామృతపు ఒకటి అయి, కథావిశ్వాసంకూడ ఒకేయిదిగా నడిస్తే దానిని కథాసాదృశ్యమంటారు ప్యయనుక పునరావృత్తమైనట్టు గోచరిస్తుంది ఇందుకు చక్కటి ఉదాహరణ 'షేక్స్పియర్ రచనల వీరరాజు రామకము ఇందులో ప్రధానమైన వీరరాజు కథకు, ఉపకథ అయిన గ్లాస్టర్ కథనూ కథావస్తువు ఒకటి - ఎత్తవ్రోహము ! ఈ రెండు ఉధలలో లండ్రుని ప్యయించిన సంతానము వారిని బాధించడం, ద్వేషించి సంతానము వారిని రక్షించడం లుగుతాయి ఇట్లాగే యాట్ యు లైక్ ఇట్ (As You Like It) రూపకంలో భావప్రహరణ కథ పునరావృత్తమవుతుంది సాదృశ్య ప్రేమగాధలు, వియోగగాధలు 'షేక్స్పియర్ రూపకంలో' ఎక్కువగా గోచరిస్తవి

మృచ్ఛికటికలో వనంతసేనా చారుడత్తుల మదనికా శర్మిలలు ప్రేమగాధలు, మాలతీ మాధవంలో మాలతీమాధవుల, మదయంతికా మకరందల ప్రేమగాధలు, ప్యయిలాల్ఫనీయంలోని ఎనిమిది ప్రేమగాధలు, రామాయణ నాటకాలలో రామ సుగ్రీవుల ప్రేమగాధలు సాదృశ్యకథల కుదాహరణలు

కథాసాదృశ్యము అవహేళనకు కూడా ఉపయోగపడుతుంది స్పెయిన్ నాటకాలలో ఇది ఎక్కువగా గోచరిస్తుంది 'ఇంద్రజాలికుడు' అనే రూపకంలో

నాయకుడు నాయికను పొందడానికి దయ్యానికి అమ్ముటపోతాడు చేతిరక్తంతో కంట్రాబ్టు వ్రాసిస్తాడు అతని సేవకుడు తనప్రియురాలిని తనకుసమకూర్చుమని, ముక్కుమీద గుడ్డుకొని నెత్తురు తెప్పించి దానితో కంట్రాబ్టువ్రాసి యజమానిని అనుకరిస్తూ అవహేళన చేస్తాడు

చారాశశాంకనాటకంలో శాంతాచంద్రులు పేమ నృత్యం చేస్తూంటే వారిని వెక్కిరిస్తున్నట్లు లంబాజంబాలు ఇద్దరూ చేరులు పట్టుకొని ఒకరు చంద్రునీ, ఒకరు శాంతమా అనుకరిస్తూ వికారంగా పేమనృత్యం చేస్తూంటారు

భావనిరూపణకు చూడా కథాసాదృశ్యము ఉపయోగపడుతుంది ప్రేమ గుడ్డిది అనే భావాన్ని నిరూపించడానికి మిడ్ సమ్మర్ నైట్స్ డ్రీమ్ (Mid Summer Night's Dream) లో మూడు సాదృశ్యగాధలను నిర్వహించారు షేక్స్పియర్ ఈ మూడు గాధలలోని కథావస్తువు 'ప్రేమ గుడ్డిది' అనేదే ఈ రూపకంలో చూడ సాదృశ్యం ద్వారా అవహేళన సాధించడం జరిగింది ప్రధానకథను, యక్షలకథను అనుకరిస్తూ వృత్తిపనివారు అవహేళన చేస్తారు

పేమకోసము ఎంత త్యాగమైనా చేస్తాననే భావము మృచ్ఛకటికలో రెండుసార్లు నిరూపితమయింది వసంతసేన తన నగకట్టునంతా దారుడత్తుని కొడుకునకు ఒకూకరించింది దారుడత్తుని భార్య ధూతాంబ మైత్రేయునికి తన నగకట్టునంతా దానము చేసింది సంఘటనా పురావృత్తికి దీనినికూడ ఉదాహరణగా తీసుకోవచ్చు

ఒకే రూపకంలో ఒకేరకం సంఘటనలు రెండుమూడు జరిగితే దానిని సంఘటనాసాదృశ్యము లేదా సంఘటనాపునరావృత్తి అంటారు ప్రమీలాద్వనీయంలో ఎనమండుగురు పురుషులు ఎనమండుగురు స్త్రీలతో విడివిడిగా ద్వంద్వయుద్ధాలు చేయడం, ఆ ఎనమండుగురు స్త్రీలు ఆ ఎనమండుగురు పురుషులను తాళ్ళతో కట్టి తీసుకొనిపోవడం ఆ ఎనమండుగురు పురుషులు, ఆ ఎనమండుగురు స్త్రీలతో ఒకపేదోరణిలో ప్రేమ వెల్లడించడం, ప్రమీలాను చూడడానికి అర్జునుడు మారు వేషంలో వెళ్లగా పృథ్వి అర్జునుని చూడడానికి చూడ మారువేషంలో వెళ్ళడం సంఘటనాసాదృశ్యానికి ఉదాహరణలు

వృహదలో హిరణ్యకశిపుడు వృహదుని పెట్టేబాధలుకూడ సంఘటనా సాదృశ్యానికి ఉదాహరణ

ఇంక పాత్రసాదృశ్యము రెండు రకాలు 1 ఆహ్లాద సాదృశ్యము,
2 శీల సాదృశ్యము

ఆహ్లాదసాదృశ్యానికి మంచి ఉదాహరణ 'పేక్స్ పియర్' రచించిన కామెడీ ఆఫ్ ఎర్రర్స్ (Comedy of Errors) ఈ రూపకంలో ఇద్దరు కవలలు ఒకే ఆకారము కలిగిఉంటారు ఆకారంలోని ఈ సాదృశ్యము పెక్కు చిక్కులకు దారి తీస్తుంది భాసుని 'ప్రతిమా' నాటకంలో రాముడు, భరతుడు ఒకటే రూపు సీతకూడా భరతుని చూసి రాముడని భ్రమపడుతుంది సీత మొదటిసారిగా భరతుని చూసి 'అహా' ఆర్యపుత్రులు వర్ణశాం విడిచి ఇటు వచ్చిరా? కాదు కాదు, ఇది రూప సాదృశ్యము"1 అని అనుకొంటుంది

ఇక, శీలసాదృశ్యానికి ఉదాహరణ "దింలామణి" నాటకంలో బిల్వమంగళుడు, భవానీశంకరుడు, సుబ్బిశెట్టి ఈ ముగ్గురూ వేశ్యాలోలురే! వేశ్యాలోలురై ముగ్గురూ తమ ఆస్తులను పోగొట్టుకొన్నవారే! ఆఖరి అంకంలో వేశ్యాసంపర్కంమూలంగా వచ్చే అనర్థాలను ముగ్గురూ ఏకవిధంగా చాటడంవల్ల కథావస్తువుకు మంచిబలము చేకూరింది

భవానీశంకరుడు—

చచ్చి బ్రతికినవాడును, సానికొంప
జొచ్చి మిగిలినవాడును మచ్చుకేని
వసుధ నెందునులేడు దై వంబుతోడు?

సుబ్బిశెట్టి కూడా అదే భావాన్నిచెబుతాడు—

ఎల్లదోకుడాళ్ళ ఇళ్ళకెన్నడు మర
కచ్చిరారు సానులమ్మ తోడు?

బిల్వమంగళుడు కూడా అంతే—

పాపకృత్యములచే బహు నికృష్టంబగు
వ్యభిచారము వినాశమందుగాక 14

1 —చిలకమర్తివారి ప్రతిమా నాటకము (అను), పుట 40

2 — కాళ్ళకూరి నారాయణరావుగారి, "దింలామణి", దశమాంకము

3 —అదేనాటకంలో పుట 101

4 —అదేనాటకంలో పుట 102

ఇక, చింతామణి చూడండి—

లజకుం గౌరణుడైన లంజవృత్తి

మానుడి భూషణము శ్రీకి మానమె నుడి !

వివర్తయము (Contrast)

రూపకానికి సౌష్ఠ్యము, రమణీయత, బలము చేయార్పడంతో సాదృశ్యం కంటే వివర్తయము (వైరుధ్యము) ఎక్కువ శక్తిమంతమైనది పరస్పరవిరుద్ధాలైన కథింసు, పాతలను, సంఘటనలను రూపకంలో చూపించి ఒక చక్కని చిత్రాన్ని సాధించే విధానాన్ని వివర్తయవిధాన మంటారు.

సామాన్యంగా ధర్మము, అధర్మము వంటి రెండు విరుద్ధశక్తుల మధ్యనే సంఘర్షణ జరుగుతుంది కాబట్టి వివర్తయము ఇతివృత్తంలోనే అంతరితమై ఉంటుంది మంచిచెడ్డలు, కష్టసుఖాలు వంటి వివర్తయాలు రూపకంలో సహజంగానే చిత్రితమవుతాయి రూపకంలో ప్రారంభ - పర్యవర్తనలు, నియంత్రా - విలసిద్ధులకు వివర్తయము గోచరిస్తుంది రూపకము ఉల్లాసంలో, సంతోషంలో వ్యారంభమై అష్టకష్టాలతో అంతముకావచ్చు ఒకప్పుడు రూపకము ఒకప్పుడు చెడ్డమోసాం పెయ్యడంతంలో, ఉల్లాసంలో ప్రారంభమై చివరకు వారి దురిమిలతో అంతమవుతుంది పాపరాజులతో ఉల్లాసంగా ప్రారంభమయ్యే సాంకేతిక రూపకము విషాదాంతంగా పరిణమిస్తుంది శాకుంతల, ఉత్తరరామ చరిత రూపకాలు ఉల్లాసరంగాలలో ప్రారంభమై క్రమంగా కష్టాలలోనికి ఆధిపత్యంలో నిఖారంగా మారినవి రూపకప్రారంభంలో ఉల్లాస, సౌఖ్యాలు రూపకాంతంలో కష్టాలు—ఇవి సుఖదుఃఖాల వివర్తయాలికి ఉదాహరణలు ప్రారంభంలో ఉల్లాస అంతంలో సుఖాలు— ఇట్టి వివర్తయమూడా కొన్ని రూపకాలలో కనిపిస్తుంది కష్టాలతో వ్యారంభమైన యాల్ యు లైక్ ఇట్ (As You Like It) రూపకము సుఖాంతమవుతుంది అట్లాగే కష్టాలతో ప్రారంభమైన పృథ్వీపాదీయము, మృచ్చికటిక సుఖాంతమవుతాయి ఇవి కష్టసుఖాల వివర్తయాలికి ఉదాహరణలు.

ఒకే అంశంలో కష్టసుఖాలతో, సుఖకష్టాలతో క్రమంగా రావడం దుర్లభం. ఉత్తరరామ చరిత పృథ్వీపాదీయము కొంతవరకే ఉల్లాసంగా నిడుస్తుంది కాని

హఠాత్తుగా అపవాదు రాముని చెవిసోకి సీతాపరిత్యాగమునే కష్టంతో అంకము నమాప్తమవుతుంది హరిశ్చంద్రులో మృగయావినోదము, విశ్రాంతి, మాతంగ కన్యల ఆటపాటలు ఇట్లా ఆనందంగా అర్థభాగము గడిచిన తృతీయాంకము అటు లరవాత విశ్వామిత్రుని కోపాగ్ని ప్రజ్వలనంతో, హరిశ్చంద్రుని రాజ్యభ్రష్టతా కష్టంతో అంతమవుతుంది వధ్యస్తానానికి చారుదత్తుని తీసుకొని వెళ్లే కష్టంతో ప్రాంభమైన మృచ్ఛికటికకథ దశమాంకంలో శుభప్రదంగా ముగుస్తుంది

గంభీరంగా ఉండే ఘట్టాల మధ్య తేలికంగాలు, హాస్యరంగాలు కూర్చడం యాజ్ యు లైక్ ఇట్, స్వప్నవాసవదత్త, రోషనాం నాటకాలలో కనిపిస్తుంది

పాత్రవివర్యయము రెండు పరస్పర విరుద్ధశక్తుల మధ్య సంఘర్షణ జరుగుతూఉంటుంది కావట్టి ఆ శక్తులకు ప్రతిరేఖన పాత్రయూడ పరస్పర విరుద్ధాలుగానే ఉంటాయి అందుచేత ఈ వైరుధ్యంకూడ అంతర్గత మయినదే !

ఉదా॥ అమాయకుడైన ఒకెల్లోకు ప్రతిపక్షన మాయలమారి ఇయాగో ఏకవర్తీవృత్తుడైన రామునికి ప్రతి పక్షంలోశ్రీలోకడైన రావణుడు

సంఘటనా వివర్యయము ఒక పాత్రను బాగా ప్రకాశింపజేయడానికి వెలుగునీడల సద్ధాంతాను నారంగా, దానికి విరుద్ధమైన పాత్రను సృష్టించడం జరుగుతుంది సాధుశీల అయిన చంద్రమతికి విరుద్ధంగా గయ్యాళిగంప కాల కంఠి, పతినిపూజించే సావిత్రికి విరుద్ధంగా భర్తను కొట్టే మల్లిక ఇందుకు ఉదాహరణలు

ఒకే నాటకంలో పరస్పర విరుద్ధమైన సంఘటనలు సృష్టించడం సంఘటనా వివర్యయమవుతుంది “యాజ్ యు లైక్ ఇట్” (As You Like It) లో సీలియా తన సోదరిని విడిచిపెట్టలేక ఆమెతో అరణ్యవాసానికి వెళ్ళడం, దీనికి విరుద్ధంగా ఆగ్నేండాను అన్న ఇంటినుండి వెడలగొట్టడం ఇందుకు ఉదాహరణలు

మృచ్ఛికటిక ప్రథమాంకంలో చారుదత్తుడు వనంతసేనను శకారుని బారినుంచి రక్షించడం, ఆ తరవాత శకారుడు వనంతసేనను గొంతునులమడం అనేవికూడా ఇందుకు చక్కని ఉదాహరణలే

నాటకీయ వ్యంగ్యము (Dramatic Irony)

వివర్యయంలో మరో ప్రధానభేదము నాటకీయ వ్యంగ్యము దీని సంస్కృతాంతరికులు 'పతాకస్థానము' అన్నారు క్లుప్తంగా నిర్వచించాలంటే - ఒకేవస్తువు లేదా విషయము రెండు విభిన్నదృష్టాంతం గురికొలుపు రో విస్తృతదృష్టాంతం ఆక్షణంలోనే పొడిగట్టవచ్చు లేదా ఆ తం వాత పొడిగట్టవచ్చు అంగస్థలమీద జరిగిన సంఘటనలుగాని, సంభాషణలు గాని పాత్రాదులక అర్థంలో గ్రహిస్తే ప్రేక్షకులు ఇంకో అర్థంలో గ్రహించడం మూలం - ఉన్నప్పుడైన చమత్కృతియే నాటకీయవ్యంగ్యము దీనికి మూలం ప్రేక్షకులకు తెలిసిన అను విషయం గుట్టు తెలియక పాత్రులు వ్యవహరించడం లేదా సంభాషించడం ఈ వివర్యయము ప్రక్రియలోగాని, భాషణలోగాని సంభవిస్తుంది కనుక నాటకీయవ్యంగ్యాన్ని రెండు రకాలుగా విభజించుకోవచ్చు - 1. సన్నివేశవ్యంగ్యము, 2. వాచిక వ్యంగ్యము ఒక్కొక్కప్పుడు ఈ రెండురకాల వ్యంగ్యాలు కలిసి కూడా ఉండవచ్చు

సన్నివేశ వ్యంగ్యము ఒక సన్నివేశంలోని యధార్థవిషయమ ప్రేక్షకులకు ముందుగానే తెలిసి ఉంటుంది కాని పాత్రులు దానిని వేరొక విధంగా భావిస్తారు ఈ రెంటి వివర్యయం మూలంగా అలౌకికానందము ప్రేక్షకునికి కలుగుతుంది

షెక్స్పియర్ రచించిన ఐదవ హెన్రీరూపకము దీనికి చక్కని ఉదాహరణ రాజుకు వ్యతిరేకంగా కుట్రజరుగుతున్నదని ప్రేక్షకులకు ముందే తెలుసు రాజుకూ తెలుసు కుట్రదారులకు మాత్రము తమ కుట్రసంగతి మరెవ్వరికీ తెలియదని నమ్మకము రాజు వారి కుట్రను వారిచే ఒప్పిస్తూఉంటే ప్రేక్షకులలో ఒక విధమైన ఆనందము కలుగుతుంది

చంద్రహాసరూపకంలో మంత్రి దుష్టబుద్ధి చంద్రహాసుని చంపడానికి విదనర్పించు ప్రయోగింపజేస్తాడు ఈ పాముకాటువల్ల చంద్రహాసుడు మరణించినాడని నమ్ముతాడు చంద్రహాసుని శవాన్ని కల్లారామాన ఆనందించవలెనని తీరావచ్చి మానేసరికి అదట కనిపించింది తన కుమారుడైన మదనుని శవము! కాళికాలయంలో పూజ చేయడానికి చంద్రహాసునికిబదులు మదనుడు రావడం, పాములు అతనిని కరవడం మూలంగా అతడు మరణించడం ప్రేక్షకులు రంగ

స్థలంమీద చూసిన విషయమే! ఇక్కడ ప్రేక్షకుల జ్ఞానానికి, దుష్టబుద్ధి యొక్క భావనకు విపర్యయము సంభవించింది

ఒక పాత్ర రంగస్థలంమీద మారువేషంలో వ్యవహరిస్తూఉంటుంది. అది మారువేషమని, అసలు వ్యక్తి పలానా అని ప్రేక్షకులకు తెలిసి ఉంటుంది కాని రంగస్థలం మీది పాత్రలన్నింటికీ, కొన్నింటికీ అసలు విషయము తెలియదు అప్పుడు వారిచర్యలు, సంభాషణలు వింతగా ఉంటాయి ఈరకమైన సన్నివేశవ్యంగ్యము షేక్స్పియర్ ట్వెల్త్ నైట్ (Twelfth Night), మర్చంట్ ఆఫ్ వెనిస్ (Merchant of Venice), యాజ్ యు లైక్ ఇట్ (As You Like It) వంటి రూపకాలలో ఎక్కువగా కనిపిస్తుంది

ప్రతాపరుద్రయంలోని పిచ్చివాని రంగాలు సన్నివేశ వ్యంగ్యానికి రాద్యాటాలు పిచ్చివాడు యుగంధరుడేఅని ప్రేక్షకులకు తెలుసు రంగస్థలంమీద ఇతర పాత్రలలో కొన్నింటికి తెలియదు పిచ్చివానిసంగతి తెలుసుకోవడానికి వెంటాడిన చారులు అతని గుట్టు తెలుసుకోలేక “అల్లా! అల్లా! అల్లా! అరే! వీడు దీవానా, నిశ్చయం, (అని దుమికి) మనమెందుకు వీడితో చావడం! పోదాం రారా!” అంటుంటే వారి అజ్ఞానానికి, యుగంధరుని తెలుసుకోలేని అసమర్థతకు ప్రేక్షకులు నవ్వుకొంటారు

సుభద్రార్జునీయంలో సన్యాసి వేషంలో ఉన్నది అర్జునుడని ప్రేక్షకులకు తెలుసు సుభద్రకు మాత్రము తెలియదు అర్జునుడు తన ఎదుట ఉన్నాడని గ్రహించలేక సుభద్ర తనలో ‘పార్థుడు వచ్చునో రాడో!’ అనుకొంటుంది ఆ తరువాత

నేనెక్కడ నరుడెక్కడ ?

ఈ నా సంతాపము నతఁడెఱుంగ గలండా ?

దీనాయతి వేడెదమిము

మౌనీశ్వర మీరెనన్ను మనువగవలయున్¹

ఇట్లాంటి సన్నివేశవ్యంగ్యము ధర్మవరం రామకృష్ణమాదార్యులుగారి ప్రమీలార్జునీయంలో కూడా కనిపిస్తుంది

1 — ధర్మవరం గోపాలాదార్యులుగారి “సుభద్రార్జునీయము చతుర్థాంకము, పుట 54

వాచికవ్యంగ్యము ఒక్కొక్కప్పుడు ఒక పాత్రయొక్క వాచికంలో రెండర్థాలు గర్భిృతమైఉంటవి సందర్భాన్నిబట్టి ఏదుటిపాత్ర అందులోని ఒక అర్థాన్నే గ్రహిస్తుంది, ఇంక రెండవ అర్థము ప్రేక్షకులకు స్ఫురించి భావిని సూచిస్తుంది, లేదా పాత్ర ఆంతర్యాన్ని తెల్పుతుంది, లేదా రెంటినీ ద్యోతకము చేస్తుంటుంది

కోలాచలం శ్రీనివాసరావుగారి 'రామరాజు చరిత్ర'లో రామరాజు తళ్ళికోట యుద్ధానికి బయలుదేరేముందు పరానీ రుస్తుంకు సైన్యాధిపత్య మిచ్చినాడు అప్పుడు పరానీ కృతజ్ఞత తెలుపుతూ -

కలనకిఁ జొచ్చువేళ భటకాండము నన్గొనియాడఁజేసెదన్
రెలియె నీమహారకుఁడ నేనయి, సర్వము యుద్ధభూమిలో
రెలియఁగనొగదా ? యిప్పుడు తెల్పుఁగ నేమి ప్రయోజనము?
కలఁతఁదొలచి శాశ్వతసుఖం బొనఁగూర్చెద నీరు నమ్ముమీ !

అంటాడు

ఈ పద్యంలోని "నీకుమారకుడ" ' శాశ్వతసుఖం బొనఁగూర్చెద మీకు' అనే మాటలలో రెండర్థాలు స్ఫురిస్తాయి సందర్భాన్నిబట్టి రామరాజు 'నీ తనయుడను' 'యుద్ధంలో జయించి మీకు శాశ్వతమైన సుఖమొనగూరుస్తాను' అనే అర్థాలనే తీసుకొంటాడు కాని ఆ మాటలలోనే "నీకు మారకుడనై శాశ్వతసుఖము (మరణము) ఒనగూర్చెద" అనే అర్థం కూడా గర్భిృతమై ఉన్నది ఈ రెండో అర్థము పరానీయొక్క ఆంతర్యాన్ని-అంటే రామరాజును యుద్ధంలో దొంగదాటుగా చంపవలెననే నిశ్చయాన్ని తెలుపుతుంది, భావిని సూచిస్తుంది ఈ రెండర్థాల మాటలను పరానీ నోట రచయిత పలికిందడం వాచిక వ్యంగ్యానికి ఉదాహరణ

ఒక్కొక్కప్పుడు పాత్ర యథాలాపంగా ఒక అర్థంలో మాటాడిన మాటలు భావినిసూచిస్తూఉంటవి దీనినే భావిసూచకవ్యంగ్య మంటారు హాస్యం దృశ్యావకంలో హాస్యంధ్రుడు యథాలాపంగా "కొడుకా కడకీనాటికిఁగాల సర్పమునకున్ గైకోలు గావించుటన్" అంటాడు ఇక్కడ అనాలోచితంగాపలికిన 'కాలసర్పమునకుంగైకోలు గావించుటన్' అన్నమాటలు నిజమై, లోహితుని పాముకరుస్తుంది లోహితుని పాము కరుస్తుందనే విషయము ప్రేక్షకులకు ముందుగా తెలియదంవల్ల చమత్కృతి జనిస్తుంది

ఇట్లాగే పాండవవిజయంలో అభిమన్యుని యుద్ధ నిఁ ఎంపుచూ -

వదుగురొక్కటై నిను గపియుదురుగాక
నీక విజయంబునుమి నుభద్రాకుమార !

అన్ని ధర్మరాజు వాక్కు యథార్థంగా పరిణమించి వదుగురొక్కటై అభిమన్యుని చంపుతారు ఇది అభిమన్యువధరు భావిసూచన

ఒక పాత్రకు ఘనవిపత్తు కాచుకొని ఉంటుంది ఆ విషయము ప్రేక్షకులకు తెలుసు కాని ఆ పాత్రకు తెలియక తన గొప్పతనాన్ని గురించి మాటాడుతూ ఉంటే ప్రేక్షకులకు వింతగా ఉంటుంది 'పాపం! రామాయె ఆపదను గ్రహించలేక ఇట్లా మాటాడుతున్నాడు' అనిపిస్తుంది రెండవ రిచర్డ్ (Richard II), జూలియస్ సీజర్ (Julius Caesar) లు విపత్తులో ఎక్కువకోక ముందు ధైర్యసాహసాలు ప్రకటిస్తారు ఎవరిని లక్ష్యపెట్టినట్లు మాటాడతారు అట్లాగే పాండవవిజయంలో కర్ణుడు మృతికి ముందు "కూరాహి శిరింబొకంట జమదగ్ని సుతామ్రమొకంట గృష్ణుం దేహముఁబాయఁ జేయుదును" అని ప్రగల్భాని పలుకుతాడు కాని చివరకు రానే అరునుని చేతిలో ఎనిపోతాడు,

ఒక పాత్ర ఇంకొక పాత్రను గురించి ఒక అర్థంలో చెప్పుమాటలకు ఎక్కువగా ఉప్పుడు వ్యతిరేకార్థ మన్వయిస్తుంది కలబోపాయంలో ఆరితేరిన శియాగోను ఒద్దెల్లో "నిజాయితీపరుడు" అనడంలో ఈ వ్యంగ్యము స్ఫురిస్తుంది

తారాశాంకంలో కొప్పరపు సుబ్బారావుగారు ఇంకొవిధమైన వాచిక వ్యంగ్యము సాధించారు చంద్రునిమీద తనవలపును దాచుకోలేక తార తన చెలికత్తెకు వెల్లడించే ఘట్టంలో -

తార ఆ వ్యక్తిపేరు శాంతా మంజులం, కళారుదిరిం,
సుధామధురం అతని పేరు

ఆ పైన "చంద్రుడు" అని తార అనబోతోంది ప్రేక్షకులు "చంద్రుడు" అంటుందనే ఆశిస్తారు కాని సరిగా ఆ మాటలు అనబోయేసరికి వెనకగా బృహస్పతి వస్తాడు ఆతనిరాక కనిపెట్టిన తార మాటమార్చి "బృహస్పతి భగవానులే, జగదేక బ్రహ్మజ్ఞానసంపన్నులే!" అని అంతటితో ఊరుకోదు ఏదో విధంగా చంద్రునిపేరు స్మరించవలెనని తారకుఉన్నది చంద్రుడనే పదము విన

వలెనని ప్రేక్షకులకూ ఉంటుంది అందుకని తారచిత “చారానయన చకోర చంద్రుడే” అనిపిస్తాడు రచయిత దీనితో ప్రేక్షకులకు తృప్తి కలుగుతుంది.

చంద్రహాసరూపకంలో దక్షుని చంద్రహాసునికి ఇచ్చిన ఉత్తరంలో ‘విషమునిమ్ము’ అని ఉంటుంది చంద్రహాసుని ప్రేమించిన విషయ (దుష్టబుద్ధిహారు) ‘విషమునిమ్ము’ అనే మాటను ‘విషయనిమ్ము’ అనే మాటగాదిద్ది, చంద్రహాసుని మరణాన్ని తెలుపుచి, అతనినే వివాహమాడుచుంది ప్రేక్షకులు ఈ మాటలు మార్చి విషయను మెచ్చుకొంటూ ఆనందిస్తారు

ఉపకథ (Sub Plot)

ఒక పృథానకథతో చొప్పించిన ఇంకొక చుట్టూ ఉపకథ అంటాము సంస్కృత లాక్షణికులు ఈ ఉపకథనే రెండు రకాలుగా వింగడించి వచాక, పక్కరి అనే పేర్లు పెట్టారు

అరిష్టాటిల్ విషాద రూపక నిర్వచన సందర్భంలో ‘స్వయం సంపూర్ణము సమగ్రము’ అనడంవల్ల రూపకంలో ఒకేఒక కథను పొందుపరచవలెగాని, ఉపకథలు చేర్చకూడదని పెండ్ విమర్శకులు అభిప్రాయపడినారు ఆ తరువాత ఆంగ్లవిమర్శకులు అరిష్టాటిల్ మాటలకు ‘ఒకే ఒక కథ’ అని అర్థము కాదనీ, ‘పొందిక’ అనీ వ్యాఖ్యానించినారు ఉపకథలను రూపకంలో పొందుపరచవచ్చుననీ, అయితే ఆ ఉపకథలు పృథానకథతో పెనవేసుకొనిపోయి, దాని పరిణామానికి సహకరించేవిగా ఉండవలెనని అభిప్రాయము వెలిబుచ్చినారు, ‘షేక్స్పియర్ మొదలైన నాటకకర్తలు ఉపకథలను రూపకంలో అనుసంధింపడం ప్రారంభించినారు

ఈ రెండు విధిన్న దృక్పథాలకు కారణము రూపకవిషయంలో వారి కున్న విధిన్న దృక్పథాలే ఒకరి నాటకలక్ష్యము ఆదర్శాన్ని ప్రతిబింబింపజేయడం, రెండవవారి లక్ష్యము సంక్లిష్టమానవజీవితాన్ని ప్రతిబింబింపజేయడం

నాటకగీర నిర్మాణంలో పృథానవిషయానికి తక్కిన విషయాలు లోబడి ఉండడం, ఇవి అన్నీకలిసి ఒకే ఒక లక్ష్యానికి లేదా ఫలసిద్ధికి వయనించడం అవసరము అప్పుడే నాటకానికి పొందిక లేదా స్వయంసంపూర్ణత చేకూరుతుంది

ఉపకథా నిర్వహణలో షేక్స్పియర్ ప్రతిభ అతని కింగ్ లీర్ నాటకంలో గొచరిస్తుంది లీర్ నాటకం చదువుతూంటే ఆ నాటకంలో రెండు వేరు వేరు కథలున్నవని అనిపించదు ఒకే కథ నడుస్తున్నట్లు అనిపిస్తుంది. రెండు కథలు అట్లా ఒకదానితో ఒకటి పెనవేసుకొనిపోయివని ఈ నాటకంలో పొందిక అంటే ఏమిటో స్పష్టమవుతుంది అయితే షేక్స్పియర్ నాటకాలలో ఉపకథా ప్రయోగము దెబ్బతిన్న నాటకాలు లేకపోలేదు నాలుగవ హెన్రీ నాటకంలో హెన్రీ—హోర్డ్స్ పర్ ప్రధానకథకు ఫాల్ స్టాప్ ఉపకథకు లంకెలేదు రెండు విడి విడిగా నడచినవి అంతెనాడు ఫాల్ స్టాప్ కథ ఎక్కువ ఆసక్తిని రేకెత్తించే ప్రధాన కథను మరుగు పరుస్తుందిచూడ

సంస్కృత రూపకాలలో ఉపకథా ప్రయోగదక్షతకు పేరొందిన రూపకము మృచ్ఛికతిక ఇందులో ప్రధానకథ వసంతసేనా చారుదత్తుల ప్రణయము ఇక ఉపకథలు మూడున్నవి- 1 ఆర్యకునికథ 2 సంవాహకునికథ, 3 శర్విలకునికథ ఈ ఉపకథలు ప్రధానకథతో పెనవేసుకొనిపోయి, దానికి తోడ్పడుతూ పలసిద్ధికి ఎట్లా ఎకోస్మృఖంగా నడిచినవో చూద్దాము

1 ఆర్యకునికథ రాజభటుల బారినుంచి తనను తప్పిందినందులకు కృతజ్ఞతా సూచకంగా ఆర్యకుడు తాను రాజుకాగానే చారుదత్తుని మరణశిక్షను రద్దుచేసినాడు, వసంతసేనను వధూశబ్దంతో సత్కరించినాడు ఈ విధంగా ప్రధాన కథాంశానికి ఆర్యకుని ఉపకథ దోహదము చేసింది

2, సంవాహకునికథ వసంతసేన సంవాహకుని అప్పలవారి బారినుంచి రక్షించినది శకూలుడు ఆమెను మెడ నులిమి పారవేసిపోగా ఈ సంవాహకుడే ఆమెను రక్షించినాడు వధ్యభూమి దగ్గరకు ఆమెను తీసుకొనివెళ్ళి, చారుదత్తుని నిర్దోషిత్యము నిరూపితమవడానికి తోడ్పడినాడు అతలిది ఒక ఉపకథ అనే భావమే తట్టదు

3 శర్విలకునికథ శర్విలకుడు చారుదత్తుని ఇంటిలోనుంచి వసంతసేన దాచుకొన్న నగలను దొంగిలించినాడు అవి తిరిగి వసంతసేన దగ్గరకు చేరుతవి ఆ నగలకు బదులు చారుదత్తుడు ఆమెకు రత్నాలహారము పంపినాడు ఆ రత్నాలహారమే వసంతసేనచారుదత్తుల సమాగమానికి దారితీసినది

ఈ విధంగా ఈ మూడు ఉపకథలు వ్యధానకథతో పెనవేసుకొని, దానిపైకి దోహదముచేస్తూ, సోమ్యభంగా పయనించి సంకల్పనాచారముల సమీక్షనానికి కారువులైనవి

సంస్కృత లాక్షణికులు చెప్పిన ఐదాక ప్రధానములు దోహదముచేస్తూ దానితోపాటు చాలా దూరము పయనిస్తుంది కాని, ప్రకరి మధ్యలోనే అంతరించిపోతుంది వివరాలకు సంస్కృత రూపక రచనా విధానము చూడవలె

అంక రంగ విభజన (Division into Acts and Scenes)

కథావిగ్రహ వ్యభాషిక సిద్ధలకాగానే రచయితకు అంక, రంగ విభజన కలెన్య అదరవుతుంది రూపకాలలో ఐరోపియన్, ప్రత్యక్షంగానే అంక విభజన ఉండదని చూస్తూనేఉన్నాయి రూపకమంతా విచ్ఛేదంకెకుండా ధారావాహికంగా నడచడమా? లేక అంకాలకింద, రంగాలకింద విభజించడమా? విభజించితే ఎ ప్యాంప్లికమీద విభజించడం? అనే అంశాలు తెలుసుకోవలసి అవసరము

ప్రాచీన గ్రీకునాటకాలలో విచ్ఛేదంలేకుండా ధారావాహికంగా రూపకము నాగిపోతున్నట్లు కనిపించినా, సూక్ష్మంగా పరిశీరిస్తే రూపకము 5 భాగాలుగా విభజితమయినట్లు గోచరిస్తుంది రూపక వ్యాకరణంలో పాత్రలు ప్యవేశిత్రాయి ఒక నిర్దిష్టము లేదా ఒక దృశ్యము పూర్తికాగానే నిష్క్రమిస్తాయి అప్పుడు బృందగాయకులు పాటలు పాడుతారు తిరిగి పాత్రలు ప్రవేశించి మళ్ళీ నిష్క్రమిస్తాయి ఇట్లా రూపకము ఆశాంతమూ జరుగుతుంది తెర ఉపయోగించక పోవడం, బృందగాయకులు రంగస్థలంనుండి వెళ్ళిపోకుండా ఈ విభాగాలను అనుసంధిస్తూ ఉండటం మూలంగా రూపకము విచ్ఛేదంలేకుండా ధారావాహికంగా నడిచినట్లు అనిపిస్తుంది కాని యధార్థానికి విచ్ఛేదము జరుగుతూనేఉంది ఇట్లా విచ్ఛేదము జరగడంవల్ల ఏర్పడిన విభాగాలకే తరవాత తరవాత అంకాలు అనే పేరు పెట్టినారు మొట్టమొదటగా పాశ్చాత్యులలో అంకవిభజనచేసిన రూపకము రచించినది ఎగాథా (Agathon) ఇతడు ది ఫ్లవర్ (The Flower) అనే రూపకంలో అంక విభజనచేసి, ఈ ఎద్దతికి దారితీసినాడు కాని దీనిని వ్యాప్తిలోకి తీసుకొని వచ్చినవాడు సెనెకా (Seneca) అనే రోమన్ నాటకరత్న బృందగా నాలను ఎత్తివేయడంతో అంకవిభజన విస్పష్టరూపము దాల్చినది

సంస్కృతాంగ రూపకాలలో సామాన్యంగా 5 దశలు లేదా అవస్థలు కనిపిస్తాయి. వీటినే మనవారు ప్రారంభము, ప్రయత్నము, ప్రాప్త్యాశ, నియతాప్తి, పలాగము అన్నారు. ఈ ఐదు దశలనుబట్టి ఐదు విభాగాలుగా లేదా ఐదుఅంకాలుగా రూపకాన్ని విభజించడంతదారమయినది. ఒక అవస్థ లేదా దశ పూర్తి అయిన తరువాత కాలవిలంబమున్నప్పుడుకాని, స్థలము మార్పు జరిగినప్పుడుకాని అక్కడ రూపకాన్ని విచ్ఛేదించడం, ఆ విభాగానికి అంకమని పేరు పెట్టడం పరిపాటి ఒక్కొక్క అవస్థను ఒక్కొక్క అంకంలో నిబంధిస్తే ఐదు అంకాలపుకావ్యం ఒక్కొక్క అవస్థను రెండేసి అంకాలలో నిబంధించి 6,8,10, అంకాలవరకు రూపకాన్ని పొడిగించవచ్చు. ఇంగ్లీషు రూపకాలలో ఈ అంక విభజన ప్రాతిపదిక స్పష్టంగా గోచరిస్తుంది. సంస్కృత నాటకాలలో అంకాన్ని రంగాలుగా విభజించవలెనని లాక్షణికులు చెప్పకపోయినా ఆచరణలో రంగవిభజన కనిపిస్తుంది. శాకంతలం ప్రథమాంకము నిజానికి రెండు రంగాలు-అరణ్య ప్రాంతమొకరంగము, కణ్వశృమోద్యానవనము రెండవరంగము ఇట్లాగే విష్ణుంభ ప్రవేశకాడలను పృత్యేక రంగాలుగా పరిగణించవలసి ఉంటుంది.

ఆధునిక నాటకాలలో మూడుదశలు కనిపిస్తున్నవి ప్రారంభము, పరాకాష్ఠ, ముగింపు. ఈ మూడు దశలను అనుసరించి నేడు సామాన్యంగా మూడు అంకాలలో నాటకము నడపుతున్నారు. మరీ ఇటీవల అంక, రంగ విభజన లేకుండా ఒకేఒక అంకంలో ఒకేఒక స్థలకంలో ధారావాహికంగా నాటకాలు నిర్వహిస్తున్నారు.

అంకాలుగా, రంగాలుగా విచ్ఛేదంలేకుండా ఒకేఒక అంకంలో ధారావాహికంగా రూపకాన్ని నిర్వహిస్తే ప్రేక్షకుల మనస్సుకూడా విచిత్రమైతేకుండా పృథగ్గమమీద లగ్నమవుతుంది. అప్పుడు రసాస్వాదన ఆవిచ్ఛిన్నంగా సాగుతుంది, అట్లాగాక కథనుబట్టి విచ్ఛేదము తప్పనిసరి అయితే రూపకంలో ఒక సన్నివేశము లేదా ఒక దశ పూర్తి అయిన తరువాత, కాలంమారో, స్థలంమారో ప్రాతిపదికగా అంకవిభజన చేయవలసిఉంటుంది. రంగవిభజన సాధ్యమైనంత వరకు పరిహరించడం మంచిది. రూపక భాగాలు చిన్నవై సంఖ్య పెరిగినకొద్దీ ప్రేక్షకుల ఏకాగ్రత తగ్గిపోవచ్చు.

8 | దేశీ రూపకాలు

యక్షగానము

అనాదిగా ఆంధ్రదేశంలో జక్కులగారు ఆడుతూ, పాడుతూ కథ వినిపిస్తూ నాటకాలాడుతూ ప్రజలను రంజింప జేస్తున్నారు ఈ జక్కుల పాటనే సంస్కృతంలో యక్షగానమన్నారు

ఈ యక్షగానము మూడు దశలలో మూడు రూపాలలో ఎరిఁచితి చెందింది మొదటి రూపము సంగీత సంకీర్తనరూపము అదిలో యక్షగానము ఒకవిధమైన గాన సరణి—

'కీర్తింతురెద్దాని కీర్తి గంధర్వులు గాంధర్వమున యక్షగాన సరణి' అన్న శ్రీకృష్ణుని పద్యంవల్ల ఈ విషయము రూఢి అవుతోంది బహుశా ఈ గానసరణి దేశసరణి కావచ్చు ఈ గానసరణిలో కీర్తనలు రచించి దైవాన్ని సంకీర్తించేవారు ఈ దశలో యక్షగానము సంకీర్తనరూపంలో విలసిల్లింది

రెండవ రూపము కథాకథన ప్రబంధరూపము ఏదైనా ఒక కథను పాడుతూ ఆడుతూ వినిపించడం దీని సామాన్యలక్షణము ఈ యక్షగాన రూపము ఒహళవ్యాప్తి చెందడంవల్ల లాక్షణికులు ఈ రూపానికి లక్షణము చెప్పవలసివచ్చింది, ఇందులో జానపద చృందస్సు ప్రాధాన్యము వహిస్తుంది పదంబులు, దరువులు, ఏలలు, ధవళంబులు, మంగళహారతులు, శోభనంబులు ఉయ్యాలలు, జోలలు రగడలు, జంపెలు, అటతాళాదులు ఈ రూపంలో నిబద్ధంకావలెనని లాక్షణికుల ఆదేశము అతి ప్రాచీనమైన ఓదయమంత్రి గరుడా దల యక్షగానంలో జంపెలు 19, త్రిపుటలు 12, అటతాళాలు 11, ఎకతాళాలు 5, ద్విపదలు 5, కందిపద్యాలు 3, తేటగీతులు 3, కురుచ జంపెలు 3, వచనాలు 52 ఉన్నాయి ఇవిగాక ఏలలు, శోభనాలు, ధవళాలు, మంగళహారతులు ఉపయుక్తమైనాయి

రచనాక్రమము

దైవప్రార్థనతో గ్రంథము ప్రారంభించడం భారతీయ సంప్రదాయము ఈ సంప్రదాయానుసారంగానే యక్షగానాలు కూడా దైవప్రార్థనతో ప్రారంభమవుతాయి ఆ తరువాత వినాయక స్తవము, పూర్వకవిస్తుతి, కుకవినింద, కృతి భర్త వర్ణన, ఐష్ట్యంతాలు, పిమ్మట యక్షగానంపేరు, కర్తపేరు, అటు పిమ్మట కథాప్రారంభము ఈ పూర్వరంగమంతా శృవ్యప్రబంధాల పూర్వరంగాలను పోలిఉంటుంది పృథ్వీన సమయంలో నటి ఆడుతూ పాడుతూ ఈ పూర్వరంగాన్ని ప్యయోగిస్తుంది ఆ తరువాత, కథను ఆడుతూ పాడుతూ వినిపిస్తుంది కథాకథనం మధ్యమధ్య "అని పలికి యచ్చట నిలువజాలక భయపడుచున్న సుగ్రీవునితో హనుమంతు దేమనుచున్నాడు" అని కథానంధి ఉంటుంది కథ దేశి ఛందస్సుతో సూటిగా నడుస్తుంది తరువాత ఏలలు, ధవళలు, హారతులు, ప్రవక్తలయి, చివరకు గద్యంతో తిరిగి కృతిభర్త, కృతికర్త పేర్లు వినిపిస్తాయి

కవిత్వము చిన్నచిన్న మాటలతో జాతీయర ఉట్టిపడుతూ సుబోధకమైన తైలితో ఉంటుంది శృంగార, వీర, కరుణరసాలు ఈ యక్షగానంలో వ్రాధాన్యము వహిస్తూఉంటాయి కథనశీల్పము పరవళ్లు తొక్కుతుంది వీటిలో ఒక్కొక్కపాత్రను ఒక్కొక్కవ్యక్తి ధరించే ఆధారంలేదు నర్తకి ఒక్కతే నృత్యానికి అనువైన దుస్తులు ధరించి ఆడుతూ పాడుతూ కథ వినిపిస్తుంది ప్రయోగవిధానము

ప్రయోగానికి రంగస్థలము ఉండవలెగదా రాజాప్యాసాదాలలో చక్కగా నిర్మించిన నాటకశాలలుండేవి ఇక ప్రజాబాహుళ్యానికిగాను, నాటక ప్రదర్శన ప్రారంభంకావటానికి ముందు ఏ దిబ్బమీదనో, నదీవీధిలోనో పందిరి వేసి, అందులో వేదిక అమర్చేవారు ఆ వేదికే ఆనాటి రంగస్థలము 'ఒయ్యో జవని కలగల్గుంటు వెడలి' అని వండితారాధ్య చరిత్రలో చెప్పడంవల్ల పూర్వం కూడా తెరలుపయోగించేవారని తెలుస్తున్నది అయితే, ఆ తెరలు కిందికి పైకి వెళ్ళేవి ప్రక్కలకు లాగేవి కావు బసవపురాణంలో "జవనిక రప్పించి" అని ప్రయోగించడంవల్ల ఆనాటి తెర అప్పటికప్పుడు అడ్డుపెట్టేదని స్పష్టమవుతున్నది ఆనాటి దీపాలు కాగడా దీపాలే తెర తొలగించగానే నటిముఖము తళతళ మెరుస్తూ అందరికీ స్పష్టంగా కనిపించడానికి కాగడా మంటలమీద కొద్దిగా గుగ్గిలం వల్ల భగ్గుమనిపించేవారు, ప్రిక్షకులు రంగస్థలం నలువైపులా కూర్చుంటే

దేవారు అందుకని నటి ఆడుతూ పాడుతూ నలువైపులా తిరిగి కథ వినిపించేది. గరుడాచలము, నీలాచలము, సుగ్రీవవిజయము - ఇవి యక్షగాన ప్రబంధాలకు ముచ్చటనకలు.

ఈ యక్షగాన ప్రబంధాలకు రూపాంతరాలే కలాపము, బుర్రకథ హరికథ

కలాపము

యక్షకన్యలాగ నృత్యానికనువైన ఆ హార్యంగా క ఏదో ఒక నాయకుని పాత్ర ఆహార్యాన్ని ధరించి నటి ఆడుతూ పాడుతూ తన కథను తానే వినిపించే యక్షగాన రూపమే కలాపము. పాత్ర తన కథను వినిపిస్తూంటే సూత్రధారుడు 'హంగు' చేస్తాడు, కథానంది, హాస్యము, చెలికత్తై మొదలైన పాత్రల వాచికము చెప్పతాడు. పూర్వము ఒక్కపాత్రే రంగస్థలం మీద ఉండేది. తక్కిన పాత్రల వాచికము సూత్రధారుడు చెప్పేవాడు. భామాకలాపంలో కృష్ణ పాత్ర రంగస్థలం మీదకు వచ్చేది కాదు. కలాపంలో ఆ పాత్రను రంగస్థలం మీదకు తీసుకొని వచ్చినారు.

కథానాయిక తన కథను తానే వినిపించడంవల్ల రచనా క్రమంలో కొద్ది మార్పు వచ్చింది. పాత్ర తన పేరు పుట్టు పూర్వోత్తరాలు తెలిపే ప్రయోగం దరువును పాడుకొంటూ తెరవెడలి వస్తుంది. యక్షగాన ప్రబంధంలోని జంపెలు, తిరుపుటలు మొదలైన దేశీ ధందస్సులు బదులు దరువులు, కీర్తనలు ప్రవేశించినవి.

ఈ రూపము ఏకపాత్రాధీనయ రూపము శ్రీగదితమువంటిది. ఈ ఏకపాత్రాధీనయ కలాపాలు శ్రీనాథుని కాలం నాటికే వర్తిల్లుతున్నవని "భీష ఖండం" లోని "సానికానియై" అనే ప్రయోగంవల్ల తెలుస్తున్నది.

భామాకలాపంలో సత్యభామ తనమీద కృష్ణుడు అలిగి చక్కాపోయిన వృత్తాంతము తన చెలికత్తైతో చెప్పుకొంటుంది. భామాకలాపము, గొల్లకలాపము, చోడిగాని కలాపము—ఇవి ఈ కలాపరూపానికి చక్కని ఉదాహరణలు. సిద్ధేంద్ర యోగి కలాప రచనలకు ఆద్యుడని చెప్పవచ్చు.

బుర్రకథ

కాలగతిలో రూపాంతరముపొంది ప్రత్యేకశాఖగా వర్ధిల్లుతున్న యక్షగానప్రబంధ విశేషమే బుర్రకథ. కథకుడు వాయిదే తంబురా బుర్రనుబట్టి ఈ పేరు దీనికి వచ్చింది. దీనిని 'తందానపాట' అని కూడా అంటారు.

యక్షగానంలో కథను శ్రీయేవినిపించడం పరిపాటి బుర్రకథలో సామాన్యంగా కథ వినిపించేది పురుషుడు ఇతడు తంబురాగాని సీతార్గాని పుచ్చుకొని ఆడుతూ పాడుతూ కథ చెప్పటాడంటే ఇరువక్కలా ఇద్దరు శ్రీలు హాస్యము చెప్పేవారు దీనిని వృత్తిగా స్వీకరించి వ్యాప్తిలోకి తెచ్చినది జంగాలు. వీరు ఉరూరా తిరుగుతూ వీధి మొగలలో వ్యదర్శనలు ఇచ్చేవారు ఇప్పుడు కులంతో నిమిత్తము లేకుండా శ్రీ పురుషులు, బాలబాలికలు బుర్రకథలుచెప్పతూ ప్రజలను రంజింప జేస్తున్నారు

మొన్న మొన్నటివరకు బుర్రకథలను మంజరీ ద్వీపదలో రచించేవారు ఇప్పుడు ద్వీపదలే గాక కీర్తనలు, దరువులు, కందాకాలు వాడుతున్నారు వీరు పాట చివర “తందానతాన, తానితందనాన” అనిగాని, “వినరా భారత వీరకుమారా! విజయం మనదేరా” అనిగాని వంత పాడతారు, స్వరముక్తాయింపులు ఇస్తారు బుర్రకథ దేశీ సాహితీలకు చెందినది ఇది చక్కటి జాను తెలుగులో రచించబడి, ప్రేక్షకులను తొందరగా ఆకర్షించి, రసానుభూతి కలిగించడంలో ప్రముఖస్థానము వహిస్తున్నది వీటిలో ఎక్కువ ప్రాధాన్యమువహించేవి వీర, కరుణ రసాలు ఈ విధమైన ద్వీపద బుర్రకథలలో చెప్పుకోదగ్గవి-పల్నాటి వీరచరిత్ర, బొబ్బిలికథ, బాలనాగమ్మకథ, కామమ్మకథ, ఆరుగురు మరాఠీలకథ

15, 20, సంవత్సరాలకితం వరకు బుర్రకథల ఇతివృత్తాలు పురాణ సంబంధమైనవి, జానపద సంబంధమైనవి అయిఉండేవి నేడు సమకాలీన ప్రజాసమస్యలను, రాజకీయాలను, మహాపురుషుల జీవితకథలను ఇతివృత్తాలుగా తీసికొని బుర్రకథలు వ్రాస్తున్నారు వీటికి ఆద్యులు సుంకర నత్యనారాయణ గారు వీరు రచించిన కష్టజీవి, అల్లారి సీతారామరాజు, వీరేశలింగం ఈ కోవకు చెందిన బుర్రకథలు

బుర్రకథ ఆరు ఐయలు ప్రదర్శన సామాన్యంగా కథకుడు తురాయి పాగా పెట్టుకొని, పొడుగుపాటి అంగీకొడిగి, కాళ్ళకు గజ్జెలుకట్టుకొని, ఆడుతూ పాడుతూ కథవినిపిస్తాడు వంతపాడేవారు మామూలు దుస్తులు వేసుకొని, విభూతి బొట్టు పెట్టుకొంటారు ఈ వంత పాడేది ఇప్పుడు ఎక్కువగా పురుషులే పూర్వము కొంత హాస్యము మాత్రమే చెప్పేవారు. ఇప్పుడు హాస్యంతోపాటు రాజకీయాలు చెప్పటంకూడా పరిపాటి అయింది.

హరికథ

యక్షగాన ప్రబంధంలో వలె ఒకేఒక వ్యక్తి ఆడుతూ పాడుతూ కథవిసిపించే కళారూపమే హరికథ ఈ హరికథను చెప్పే కళాకారులను 'హరిదాసు' అంటారు ఆదిలో విష్ణుకథలనే చెప్పేవారు కాబట్టి ఈ కళారూపానికి హరికథ అనేపేరు వచ్చిఉంటుంది

సాధారణంగా హరిదాసు పట్టుబట్ట కట్టి, పట్టుకు త్తరీయము నడుముకు బిగించుకొని, మెడలో పూదండ వేసుకొని, కాళ్ళకు గజ్జెలు కట్టుకొని చేతితో తాళంగాని, చిరతలుగాని, వాయిస్తూ నృత్యముచేస్తూ కథ చెబుతాడు కొందరు హరికథకులు వంతపాటకూడ పెట్టుకొంటారు పిడేలు, హార్మనీ, మద్దెల లేదా తబల వీరి సహకారవాద్యాలు కథచెబుతూ మధ్య మధ్య హాస్య ధోరణిలో నీతిబోధకమైన ఎట్టకథలు చెప్పి కథకుడు ప్రజలను రంజింప జేస్తూ ఉంటాడు ప్రజలను సన్మార్గ ప్రవర్తకులుగాను దైవభక్తులుగాను చేయడానికి హరికథలు మంచిసాధనంగా రూపొందినవి భగవంతుని లీలలను భక్తి ప్రభావాలను బోధించడమేగాక సమకాలీన సంఘటింపంలోని దురాచారాలను, దుష్కర్మాలను, అన్యాయ ప్రవర్తనలను హరిదాసు దుయ్యపట్టుచూఉంటాడు

హరికథాప్రదర్శన కూడ ఆరుబయలు ప్రదర్శనమే ! అందుచేత హరిదాసు నాలుగువైపులా తిరుగుచూ కథ చెబుతాడు పాత్రలన్నింటిని ఒక్కడే ఒప్పించవలసి ఉన్నందున హరిదాసు సర్వతోముఖ నటుడై ఉండవలె, సాహిత్యంలో, సంగీతంలో ప్రజ్ఞావంతుడై ఉండవలె, మాటకారి, హాస్యకారి అయిఉండవలె

హరికథ రచనా కృమము యక్షగాన ప్రబంధ రచనాక్రమమువంటిదే ! కాని జంపె, త్రిపుట మెడలైనవాటి బదులు హరికథలో దరుపులు, కీర్తనలు, నందకాలు, చూగికలు, తొహరాలు, మట్లు ప్రవేశించినవి

ఆదిలో విష్ణుకథలే హరికథలుగా చెప్పబడినప్పటికీ రాసురాసు రాజ కీయ, చారిత్రిక విషయాలకూడ హరికథలకు ఇతివృత్తాలవుతున్నవి దీనితో హరికథ అనే పదంలోని పుస్తత్పత్త్యర్థము నిరర్థకమై ఒకానొక ప్రత్యేక కళారూపానికి పేరుగా పరిణమించింది

మునిపల్లె సుబ్రహ్మణ్యకవి అధ్యాత్మ రామాయణ కీర్తనలు, కాళురి నారాయణకవి మోక్షగుండ రామాయణము హరికథలకు తొలిరేఖలు, హరికథ

లకు గౌరవ ప్రసత్తులు, బహుళ వ్యాప్తి కలిగిందిన వారు శ్రీమదజ్ఞాద ఆదిభట్ట నారాయణ దాసుగారు

వీధినాటకము

ఒకేఒక పాత్ర ఆడుతూ పాడుతూ కథవినిపించే దశనుంచి ఒక్కొక్క పాత్రను ఒక్కొక్క వ్యక్తి ధరించే దశకు ఎరిణిచెందిన యక్షగానాలనె—యక్షగాన నాటకాలనీ, వీధినాటకాలనీ, బయలాటలనీ అంటున్నారు వీధిలో ప్రదర్శిస్తారు కాబట్టి వీధినాటకాలనీ, బయలాటలనీ పేరు వచ్చింది ఇది సంగీత నృత్య రూపకము

కలాపాలలోవలె వీటిలో రగడలు, త్రిపుటలు మొదలైన భందస్సులకు బదులు వదాలు, దరుపులు జతులు, ద్విపదలు, కైవారాలు ఎక్కువ పాత్ర తన పేరూ వృత్తాంతమూ చెప్పకొంటూ తెరవెడలి, రంగంమీదకు వ్యవేశిస్తుంది వీధినాటకాలలో పాత్రల సంఖ్య పెరిగింది నాటకీయత అలవడింది సంభాషణాత్మకాలుగా యక్షగానాలు రూపొందినవి సూత్రధారుని పాధాన్యము హెచ్చినది

వీధినాటకాలు తంజావూరు రాజుల కాలంలో పరిణతదశకు వచ్చినవి ఆ కాలంలో సమకాలీన మహాపురుషుల జీవిత ఖండాలను నాటకాలుగా వ్యాయాసం ప్రారంభమైంది విజయరాఘవ నాయకుని 'రఘునాథాభ్యుదయము', రంగాజమ్మ 'మన్నారు దాస విలాసము' ఇందుకు మంచి ఉదాహరణలు తంజావూరు నాటకాలలో—కొన్నింటిలో శృంగారము, హాస్యము కొంచెము మోటుగా, అల్లీలంగా ఉన్నా కవిత్వము బహుసంపూర్ణంగా ఉంటుంది

ఉదా॥ వల్లీకల్యాణము, పార్వతీ కల్యాణము

వీధినాటకాల రంగస్థలంకూడ ఆరుబయలురంగస్థలమే ఆరుబయట పందిరిలో బల్లలతోనో మట్టితోనో నిర్మించిన వేదికే రంగస్థలము బాదీతచెక్క కిరీటాలు, భుజకీర్తులు ధరించేవారు పూర్వకాలపు దుస్తులు ఆభరణాలు ధరించేవారు. శ్రీ పాత్ర ధారులు జుట్టు పెంచేవారు అద్దలతో ముఖానికి కోటా వేసుకొనేవారు కాగదాలే దీపాలు అప్పటికప్పుడు పట్టే దుకూలమే తెర సూత్రధారుడు దై వప్రార్థనచేసి కథా క్రమము చెప్పిన తర్వాత సూత్రధారుడు లేదా ద్వారపాలకుడు అనే పాత్ర ప్రవేశించి అసలు నాటక కథలోని పాత్ర (సామా

న్యంగా రాజు) ప్రవేశాన్ని నూచించి, సభాసదులను నిశ్శబ్దంగా ఉండవలెనని కోరి నిష్క్రమిస్తాడు ఆ తరువాత పాత్ర తన పుట్టుపూర్వోత్తరాలు చెప్పకొంటూ తెరవెడలి ప్రవేశిస్తుంది (ఉదా॥ రాజువెడలె రవి తేజమలు) అప్పుడు చోపుదారు తిరిగి ప్రవేశించి రాజుకు కైవారం పరిస్తాడు ఆ తరువాత అనుకుకథ ప్రారంభమవుతుంది

దూరంగా కూర్చున్నవారికి సైతము పాట బాగావినిపించేటయితుగాను పాత్రలోవాడు వాంగుదారు కీర్తనలు, పద్యాలు బిగ్గరగా పాడతాడు అక్కడికి వినిపించనివారు గృహించేటందుకు ప్రతిమూట భావము, నలువైపులా తిరుగులా హస్తముద్రలతో అభినయించి చూపుతాడు రాత్రి ఏ పదిగంటలకో ప్రారంభించి సూర్యోదయం వరకు ఆట ఆడుతూనే ఉంటారు

ఈ ప్రదర్శనాలలో కథకు సంబంధించక పోయినా నాయిక పాత్ర ధరించే వారిచేత దశావతారాలు, తరంగాలు, శబ్దాలు వట్టిందడం ఒక ఆచారమయి పోయింది.

ఈ వీధి నాటకాలలో ఇతివృత్తాలు ఎక్కువగా భగవంతునికి సంబంధించినవి అందుకే ఈ వీధి నాటకాలను భాగవతాలని, ప్రదర్శించేవారిని భాగవతులని అంటున్నారు

వీధినాటకాలలో కొత్తదశ ప్రారంభమయింది సమకాలీన రాజకీయాలను, సమస్యలను, ప్రముఖ సంఘటనలను ఇతివృత్తంగా తీసుకొని వ్యాసి ప్రదర్శిస్తున్నారు ఉదా॥ సీమా భాగవతము, రాజధాని రగడ, స్పృత్తిక్ యాత్ర.

కొరవంజి

కొరవంజి అనగా కొరవ జాతిస్త్రీ ఎరుకల నాట్యవిశేషము కొరవంజి అన్న పేరుతో దృశ్యరూపకమయింది

‘కొరవంజి పాత్ర ప్రవేశముగల యక్షగానాలకు కొరవంజులని పేరు’ అని కొందరు విమర్శకులు, కొరవంజి పరిణామమే యక్షగానమని మరి కొందరు పరిశోధకులు అభిప్రాయ పడుతున్నారు.

వీధి నాటకాలలోపలే కొరవంజులలో కూడ పాత్ర ప్రవేశాలు, కందాలు, కందాల్లాలు, ద్విపదలు విలసిల్లుతున్నవి.

ఇంతకీ యక్షగానంలోని కొరవంజి పాత్ర సామాన్యంగా మామూలు మానవ-ఎరుకతకాదు భారతీదేవి లేదా పార్వతీదేవి లేదా చంగమ్మ లేదా శివుడు కొరవంజి వేషంలో వెళ్లి, నాయికకు ఎరుకజెప్పి రంజింపజేస్తారు

కొరవంజులకు కొరవంజులనే పేరు లేకపోయినా కొరవంజి పాత్ర గల యక్షగాన నాటకాలను రెండు రకాలుగా విభజించవచ్చు 1 శృంగార కొరవంజులు, 2 వేదాంత కొరవంజులు

1 శృంగార కొరవంజులు నాయికా నాయకుల ప్రేమకు సంబంధించినవి ఇవి మూడు రకాలు — కొరవంజి కొరవ నాయకుల ప్రణయాన్ని చిత్రించేవి మొదటి రకము ఉదా॥ గరుడాచలము, కిరాత విలాసము వీటిలో కొరవంజి సోదీ చెప్పడం ఉండదు

రెండవ రకం శృంగార కొరవంజులలో భారతీదేవి లేదా పార్వతీదేవి లేదా కథానాయకుడు కొరవంజి వేషము వేసుకొనివెళ్లి నాయికకు సోదీచెప్పడం ఉంటుంది ఉదా॥ తులాభారము, మన్నారు దాస విలాసము మూడవరకము శృంగార కొరవంజులలో ఎరుకత మానవ స్త్రీ దేవగణానికి చెందినదికాదు.

2. వేదాంత కురవంజి దీని ప్రధానోద్దేశము వేదాంత బోధ దీనిలో ఎరుకత వేదాంతము బోధిస్తుంది సుజ్ఞాన ఎరుకత -

మరపులేనట్టి సన్మార్గలకెల్ల

నెరుక ఇట్టిదటందు నెరుక పడంగ

నెరుక జెప్పట కొరకెరుకత వచ్చె

అంటుంది.

ఇందులో “ఎరుక ఇట్టిదటందు” అనే చోట ప్యయోగించిన ఎరుక కర్తానికి అర్థము జ్ఞానము. ఉదా॥ సుజ్ఞాన కవిర, జీవ ఎరుకల కురవంజి, న్ముక్తిభాండా విలాసము కొరవంజి ప్రయోగ విధానము వీధినాటక ప్యయోగ విధానమే !

పగటివేషాలు

సంఘంలో నీతి నియమాలు నశించి, ఒకవర్గము ఇంకొకవర్గాన్ని, ఒకవ్యక్తి ఇంకొక వ్యక్తిని మతం పేరుతో, ఆధారంపేరుతో, లోకవ్యవహారం పేరుతో, వ్యాపారంపేరుతో మోసగించడం, దోచుకోవడం, బాధించడం

ప్రారంభమైతే శాంతి భద్రతలు నశిస్తాయి, సంఘము వృద్ధిలోకిరాదు అందుచేత అట్లాంటి అన్యాయాలను ఎప్పటికప్పుడు వేలెత్తిచూపే దిక్కుచిక్కగా 'హితోపదేశ జనకం'గా ఉపయుక్తమయ్యే కళారూపము సంఘానికి ఎంతైనా అవసరము అట్లాంటి కళారూపమే 'పగటివేషాలు' ఎక్కువగా పగలే ప్రదర్శిస్తూఉంటారు కాబట్టి వీటికి పేరువచ్చింది కాని పరానీవేషము, రెడ్డివేషము, పంతులువేషము, రాత్రులుకూడా ప్రదర్శిస్తారు అయినా వీటిని పగటి వేషాలుగానే పరిగణిస్తారు | ఈ పగటి వేషాలనే ప్రచ్ఛన్నవేషాలనీ, విచిత్రవేషాలనీ (Fancy dresses) కూడా అంటారు

పగటి వేషాలు 64 విధాలు వీటిని జాతీయాలంటారు, జాతీయాలనడం లోనే జాతిని ప్రతిబింబింపజేసి, దాని క్షేమానికి పాటుపడే కళారూపమని ధ్వని రంగస్థలం మీద ఈ పగటి వేషధారణ వర్తనను కలాపమంటారు

ఈ వేషాలను మూడు తరగతులుగా విభజింపుకోవచ్చు— 1 వినోద వేషాలు, 2 అభ్యుదయవేషాలు, 3 తామసవేషాలు వినోదము కలిగించడం ప్రధానాశయంగా గలవి వినోదవేషాలు ఉదా॥ మందులవేషము, బుర్రబుక్కల వేషము, గారడీవేషము వీటి ప్రధానాశయము వినోదమైనా సాంఘిక దురాచారాలను మధ్య మధ్య హాస్య ధోరణిలో వెక్కిరించడం కద్ద

జాతి అభ్యుదయము ప్రధానాశయంగా గలవేషాలు అభ్యుదయవేషాలు జాతి అభ్యుదయానికి అవరోధాలైన మతసాంఘిక దురన్యాయాలను ఈవేషాల సహాయంతో దుయ్యపడతారు ఉదా॥ కోమటివేషము ఈ వేషంవేసి కోమట్లు అంటే వ్యాపారస్తులు తోటివ్యాపారస్తులను, ప్రజలను ఎట్లామోసగించేది బట్ట బయలు చేస్తారు రెడ్డి, పంతులు వేషాలువేసి వారు రైతులను ఎట్లా మోసగించేది వెల్లడిస్తారు

తామసప్రవృత్తిని ప్రదర్శించే వేషాలు తామసవేషాలు ఉదా॥ శక్తి భేతాళ, శూర్పణఖవేషాలు ఆహార్యంలో, వాచికంలో పగటివేషధారులు ఉద్దంధులు తెలుగుదేశంలో ఎన్నికూలాలు, వర్గాలు, మతాలు ఉన్నాయో వారందరి ఆహార్యవాచికాలను అనుకరించి, పగటివేషధారులు ప్రజలకు దిగ్భ్రమకలిగించిన ఘట్టాలు అనేకము.

పగటి వేషాలలో చాలా వేషాలు 'లోకవృత్తానుకరణాలు', 'హితోపదేశజనకాలు' ఈ వేషధారుల వాచికము ఎవరు రచించినదో తెలియదు, వీటిలో

తెలుగు జాతీయత ఉట్టిపడుతూ ఉంటుంది మానవ మనస్తత్వాన్ని ఈ వేషాలు ద్యోతకము చేస్తాయి

వాచికము వదనంలోనే కాకుండా వద్యాలతో, కీర్తనలతో అలరారుతూ ఉంటుంది వీరు ప్రదర్శించే అర్ధనారీశ్వరవేషము ఒక చక్కని సంగీత నృత్య నాటిక వీరు సంగీతభాగాలను పరించేటప్పుడు హాస్యనీ, మద్దెల, ఫిడేలు ఉపయోగిస్తారు

పగటివేష పృథర్ఘనలు బుడబుక్కలవేషంతో ప్రారంభమై, 7౮౦౦ వేషంతో అంతమవుతాయి వీటిలో ఏకపాత్ర, ద్విపాత్ర, బహుపాత్ర వేషాలున్నవి తెలుగు వేషాలే గాక కన్నడ, లింగబలిజ, పరానీ, సిద్ధి, దొరవంటి అంగ్రేజీ వేషాలుకూడా ఉన్నాయి పరానీ, పంతులు, రెడ్డి వంటి వేషాలు ప్రహసననదృశ్యాలు వీటితోను ప్రారంభము, పరాకాష్ఠ, ముగింపు, పాత్రల పృవేశ నిష్క్రమణలు, పాత్రోచితమైన ఆహార్యము గోచరిస్తాయి ఈ వేషాలన్నీ హాస్యరసంతో తొణికిసలాడుతూఉంటాయి పగటివేషాల రంగస్థలంకూడ ఆరు బయలు రంగస్థలమే

తోలుబొమ్మలాట

మానవుని రూపకల్పనాత్మకతతోనుంచి జనించినదే తోలుబొమ్మలాట సజీవవ్యక్తులకు బదులు నిర్జీవప్రతిమలను చలంపజేయడం ద్వారా కథకు రూపకత్వము కల్పించడమే తోలుబొమ్మలాటలోని విశేషము. కీర్తుకుపూర్వంనుండే ఈ తోలుబొమ్మలాటలు తెలుగుదేశంలో వర్ధిల్లుతున్నాయని చరిత్రకారులు తెలుపుతున్నారు “భారతాది కథలు చీరమరగుల నారంగ బొమ్మలనాడించువారు” అని పండితారాధ్య చరిత్రలో పాల్కురికి సోమనాథుడు పేర్కొనడంవల్ల కనీసము వన్నెండవ శతాబ్దంనాటినుంచి అయినా తోలుబొమ్మలాటలు తెలుగుదేశంలో ప్రచారంలో ఉన్నట్లు స్పష్టమవుతోంది.

తోలుతో చేసిన బొమ్మలను ఆడిస్తారు కాబట్టి ఈ కళారూపానికి తోలు బొమ్మలాట అని పేరువచ్చింది ఈ బొమ్మలను జింక, మేక, గొర్రె, గాడిద లోళ్ళతో చేస్తారు ఉత్తమపాత్రలకు జింకతోళ్ళు, తదితర పాత్రలకు తక్కిన లోళ్ళు ఉపయోగిస్తారు ఈ బొమ్మల ప్రమాణము పూర్వము ఒకఅడుగునుంచి ఏడు అడుగుల వరకు ఉండేది హనుమంతుని బొమ్మలను నేటికీ వివిధ పరిమాణాలలో తయారు చేస్తారు.

తోళ్ళను నునుపుగా ఉండేటట్లు శుభ్రపరచి వాటిపై బొగ్గుతో బొమ్మనుగీసి కత్తిరిస్తారు ఆభరణాలు ద్యోతకము చేయడానికి చిన్న చిన్న కండ్రాలు చేస్తారు. వాటిమీద పాత్రకు అనుగుణమైన రంగువేస్తారు అవయవాల కదలికల చూపడానికి బుజాలదగ్గర, మోచేలిదగ్గర, మోకాళ్ళదగ్గర అతుకుపెట్టి తాళ్ళతో కడతారు బొమ్మ మొత్తానికి పృథాన సూత్రమొకటి ఉంటుంది బొమ్మ మధ్య నిలువునా వెదురుబద్ది కడతారు ఎడమ చెతితో ఈ బద్దను, కుడిచేతితో సూత్యాన్నిధరించి ఆడిస్తారు ఈవిక్రయములపై 'సూత్రధార' శబ్దము పుట్టిందని విమర్శకుల అభిప్రాయము

ఈ బొమ్మలాటవారు ఎక్కువగా ప్రదర్శించేవి లంకాదహనము, మైరావణ, విరాటవర్షము, వద్మన్యూహము వాచికానికి రంగనాథరామాయణము, ద్వీపద భారతము ఎక్కువగా ఉపయోగిస్తారు తోలుబొమ్మలాటలో ఉపయోగింపడానికి ప్రత్యేకరచనలు కూడా కొందరు చేసినారు బొమ్మలాట సాంఘ్య రచించిన కిరాతార్జునీయము, మరిగంటి భట్టరు రామానుజాచార్యులు రచించిన శ్రీరామ నాటకము తోలు బొమ్మలాట రచనలే

తోలుబొమ్మలాట కూడా ఆరువయట ప్రదర్శించే కళారూపమే దీని రంగస్థలము నాలుగువైపులా మూసిన పెట్టెవంటిది మూడువైపుల తడికల తోనో తాటాకు దడితోనో మూసివేస్తారు నాలుగోవైపు తెల్లటి తెర గట్టిగా బిగిస్తారు ఈ తెర భూమికి రెండుమూడు అడుగుల ఎత్తున ఏటవాలుగా ఉంటుంది తెరవెనక ఆముదం దీపాలు ఉంటాయి తెరకు అంటిపెట్టుకొని బొమ్మలుంటాయి తెరమీద బొమ్మలను ఈతముళ్ళతో గుచ్చి, నిలబెట్టుతారు. తోలుబొమ్మలు పారదర్శకాలు కాబట్టి వెనకదీపాల మూలంగా ఇవి ప్రేక్షకులకు స్పష్టంగా కనిపిస్తాయి

వీరి సంగీతబాణీ ప్రత్యేకంగా 'తోలుబొమ్మలకత్తు' అని పేరు గాంచినది శ్రీ పాత్రలకు శ్రీలు, పురుషపాత్రలకు పురుషులు వాచికము పరిస్తారు తోలుబొమ్మలాట దైవప్రార్థనతో ప్రారంభమవుతుంది తరవాత వినాయకుడు, నరస్వతీదేవి తెరమీదకు వచ్చి ఆశీర్వదిస్తారు ఆ తరవాత శథ ప్రారంభమవుతుంది వాచికము వచనంలోను ద్వీపదలోను మాత్రమేగాక, దరువుల రూపంలోకూడ ఉంటుంది పాత్రప్రవేశము సూదిస్తూ ప్రతి పాత్రకు

గల పేర్లను శ్లోకరూపంలో చదువుతారు. వీరి సహకార వాద్యాలు హార్యనీ, మద్దెల, తాళాలు

తోలుబొమ్మలవారికి ధ్వనిప్రభావ (sound effects) విషయం చూడ తెలుసు రాక్షసపాత్రల వికటాట్టహాసము, యుద్ధము మొదలైనవి పృథక్ పృథక్ తదనుగుణమైన ధ్వనులను వీరు నోటితోను, మద్దెలతోను మాత్రమే గాక రెండు కొయ్యచెక్కలు ఒకదానిమీద ఒకటిపెట్టి గబగబ తొక్కడం ద్వారా కూడా కలిగిస్తారు వీరి వాచికము రసోచితంగా ఉండి రంజింపజేస్తుంది

హరికథలో పట్టకథలవలె వీరూ తోలుబొమ్మలాట మధ్యలో కేతిగాటా, బంగారక్క ప్రహసనము పృథక్ పృథక్ ఉంటారు. ఈ ప్రదర్శనము కొంత లసభ్యంగా ఉన్నా గ్రామీణులను ఎక్కువగా ఆకర్షిస్తుంది తోలుబొమ్మల చిత్రకళైలి తంజావూరు, లేపాక్షిచైలి సంగీతము మదాచీ చైలికి దగ్గరగా ఉంటుంది సంగీత సాహిత్యాలేగాక చిత్రకళ, శిల్పకళ, వాస్తుకళలు ఈ కళా రూపానికి ఎంతో అవసరము. అందుకే దీనిని పంచకళాత్మకరూప మంటారు

9 | సంస్కృత రూపక సంక్షిప్తచరిత్ర

సంస్కృత రూపకోత్పత్తులను గురించిన వివిధ సిద్ధాంతాలు రూపకోత్పత్తి ప్రకరణంలో తెలుసుకొన్నాము ఇప్పుడు సంస్కృత రూపక చరిత్రను పరిశీలింపాము

ప్రప్రథమంగా సంస్కృతంలో వెలువడిన రూపకలక్షణ గ్రంథము భరతముని "నాట్యశాస్త్రము" (క్రీ.పూ 200 ప్రాంతము) సాధారణంగా ముందు లక్ష్యము, దానిననుసరించి లక్షణము రావటం పద్ధతి అయితే నాట్యశాస్త్రంలోని లక్షణాలకు లక్ష్యమైన రూపకాల ఆచూకీ తెలియడంలేదు కొందరు చరిత్రకారులు భాస మహాకవి నాటకాలు భరతమునికి పూర్వపు నాటకాలని అభిప్రాయపడినారు కాని ఇందుకు కచ్చితమైన ఆధారాలు దొరకటంలేదు

నాట్యశాస్త్రంలో రూపకవిభాగంతోపాటు సంగీత, నృత్యవిభాగాలకు ప్రాముఖ్యమివ్వడం, భరతముని "నాట్యశాస్త్రము" తరువాత వెలువడిన దశరూప కాది రూపకలక్షణగ్రంథాలలో సంగీతనృత్యవిభాగాలు లేకపోవడం గమనార్హము అందువల్ల భరతముని కాలంనాటి తొలిసంస్కృత రూపకాలు సంగీత, నృత్య రూపకాలనీ, ఆ తరువాత క్రమేణా సంగీతనృత్యాలకు స్థానముతగ్గి, గద్యపద్యా త్మకాలుగా రూపొందినవనీ భావించవలసి వస్తున్నది

మనకు తెలియవస్తున్నంతలో ప్రప్రథమ సంస్కృత రూపకకర్త కూడా భరతమునే! ఈయన రచించిన రూపకాలు మూడు - అనురవిజయము, అమృతమథనము, తిక్కనదాహము ఈ మూడూ ఇప్పుడు లభ్యముకావడంలేదు రూపకప్రదర్శనానికి అనువుగా నాట్యగృహము మొట్టమొదటగా నిర్మింపజేసినదీ కూడ భరతమునే! నాటినుంచి అక్కడక్కడా కొద్ది స్వాతంత్ర్యము వహించినా సంస్కృతరూపకకవులు నాట్యశాస్త్రంలోని రూపకలక్షణాల పరిధిలోనే రూపకాలు రచిస్తూ వచ్చినారు

ఇంతవరకు లభ్యమవుతున్న సంస్కృతరూపకాలలో అతిప్రాచీనమైనవి అశ్వమేఘాని నాటకత్రయము-సారిపుత్ర ప్రకరణము, మరిరెండు అయితే ఇవి పూర్తిగా లభించడంలేదు ఈ రూపకఖండాలను జాగ్రత్తగా పరిశీలిస్తే, నాటికే సంస్కృత రూపకము పరిణామించినదని బోధపడుతుంది సారిపుత్ర ప్రకరణము బౌద్ధగ్రంథ రెండవది అన్యూపదేశరూపకము (Allegorical play) ఇందులో బుద్ధి, కీర్తి, ధృతి మొదలైనవి పాత్రలు అర్వాచీనకాలంలోని వ్యభోధ చంద్రోదయాది రూపకాలకు ఇది మార్గదర్శిఅయి ఉండవచ్చు మూడవది మృచ్ఛకతి కమువంటి ప్రకరణము

అశ్వమేఘాని తరవాత మనకు తారసిల్లే నాటకకర్త భాసుడు (క్రీ. శ. 2 వ శతాబ్దము) కాళిదాసు "మాళవికాగ్నిమిత్ర" వ్యస్తావనలో భాస సౌమిల్ల కవిపుత్రాదులను పేర్కొనడాన్నిబట్టి భాసుడు కాళిదాసుకంటే పూర్వదని నిశ్చయంగా చెప్పవచ్చు నాట్యశాస్త్ర నియమాలను కాదని భాసుడు ఊహ్యభంగము అనే రూపాన్ని విశాదాంతంగా రచించడంవల్ల, ఊహ్యభంగంలో దుశ్యోధనుని మృతి, ప్రతిమానాటకంలో దశరథుని మృతి రంగస్థలంమీద చూపడంవల్ల కొందరు భాసుడు భరతునికంటే పూర్వదని అభిప్రాయ పడుతున్నారు. అతడు కావలెననే ఆ నియమానుసరించి ఉంటాడని మరికొందరి అభిప్రాయము

భాసమహాకవి సంస్కృతరూపక సాహిత్యంలో విశిష్టస్థానము సంపాదించుకొన్నాడు ఇతని రూపకాలు 13 అందులో 9 విశేషాంకాలు, 4 ఏకాంకాలు ఇన్ని రూపకాలు రచించినకవి సంస్కృత నాటక సాహిత్యంలో మరొకడు కనిపించడు వీటిలో భారతరూపకాలు 5, రామాయణ రూపకాలు 3, భాగవత రూపకము 1, కథాసరిత్సాగర కథలు 3, కల్పితము 1

భాసనాటకచక్రము 1 ప్రతిజ్ఞా యోగంధరాయణము, 2 స్వప్న వానవదత్త, 3 అవిమారకము, 4 బాలచరితము, 5 ప్రతిమ, 6 పంచ రాత్రము, 7 అభిషేకము, 8 దరిద్ర చారుదత్తము, 9, మధ్యమ వ్యాయోగము, 10 దూతవాక్యము, 11 దూత ఘటోత్కచము, 12 కర్ణభారము, 13 ఊహ్యభంగము

పండిత టి. గణపతిశాస్త్రిగారు 1909లో ఈ రూపకాల తాళపత్ర పృథులను బయటికి తీసి 1912లో ఎఱురించేవరకు వీటివిషయము లోకానికి

ఎక్కువగా తెలియదు. ప్రచురితమయిన తరవాత ఈ రూపకాల కర్తృత్వంమీద, భాసుని కాలంమీద తర్జనభర్జనలు సరిగాయి

భరతమునికంటె పూర్వజ్ఞైనా తరవాతివాడైనా నాట్యకౌశ్ర సూత్రాలకు ధిన్నంగా రచనచేసిన ఏకైక నాటకకర్త భాసుడే అని తలంచవచ్చు ఇతని అనలుపేరు దావకుడని, ఇతడు దాక్షిణ్యాత్యుడని వ్యతీతి.

భాసుని తరవాతి నాటకకర్త శూద్రకుడు ఇతని కాలము క్రీ పూ 3, 2 శతాబ్దాలని కొందరు, క్రీ శ 6, 7 శతాబ్దాలని కొందరు అభిప్రాయ పడుతున్నారు. మరికొందరు శూద్రకుడు కర్పితపురుషుడని, దావకభాసుడనే కవి ఈ పేరుతో "మృచ్ఛకటిక"ను వ్యాసినాడని అభిప్రాయ పడుతున్నారు శ్రీ వి వి పుసార్కర్ అనే చరిత్రకారుని వ్యాకనుబట్టి శూద్రకుడు అంధ్యరాజుని హిమచలానికి ఆపకాళమున్నది

భాసుని దరిద్రదారుదత్తరూపకాన్ని పెంచి శూద్రకుడు "మృచ్ఛకటిక"ను వ్యాసినాడని కొందరు, శూద్రకుని "మృచ్ఛకటిక"ను కుడింది భాసుడే "దరిద్ర దారుదత్తము" వ్రాసినాడని కొందరు అభిప్రాయపడుతున్నారు ఏమైనా సంస్కృతనాటక సాహిత్యంలో "మృచ్ఛకటిక" ఒక విశిష్టరచన. వ్యవంద భ్యాసానినది సంస్కృతనాటకాలలో అతిఒకటి అని చెప్పక తప్పదు

సంస్కృతనాటకకర్తలలో అగ్రేసరుడు, కవికులగురువు అయినవారు కాళిదాసు ఇతడు ఉజ్జయినివాసి. విక్రమాదిత్యుని నవరత్నాలలో ఒకడు. క్రీ శ 4వ శతాబ్దంలో జీవించిఉంటాడని చరిత్రకారుల అభిప్రాయము కాళిదాసునాటకాలు మూడు 1. మాలవికాగ్నిమిత్రము, 2 విక్రమోర్వశీయము, 3 అభిజ్ఞాన శాకుంతలము ఈ మూడూ మూడురత్నాలయినప్పటికి, వీటిలో "అభిజ్ఞాన శాకుంతలము" విశ్వవిఖ్యాతి పొందినది. ఈ నాటకాలలో సంస్కృతరూపక సాహిత్యము పరాకాష్ఠకు చేరుకొన్నది "శాకుంతల" నాటకాన్ని 1789లో సర్ విలియమ్ జోన్స్ (Sir William Jones) ఇంగ్లీషులోకి అనువదించడంతో దానికి విశ్వవిఖ్యాతి అధించినది. సంస్కృతనాటకాలను పాశ్చాత్యులు ఆదరించడం ప్రారంభించినారు కాళిదాసు యుగము సంస్కృత రూపక చరిత్రలో స్వర్ణయుగమైవది

కాళిదాసు తరవాత సంస్కృతనాటక సాహిత్యంలో ప్రముఖస్థానము వహించినవారు - విశాఖదత్తుడు, శ్రీహర్షుడు, భవభూతి. విశాఖదత్తునికాలము

వివాదాన్వదము దశరూపక కర్త ధనంజయుడు ఇతని ముద్రారాక్షస నాటకాన్ని పేర్కొనడంచేత, విశాఖదత్తుడు క్రీ శ 10 వ శతాబ్దికి పూర్వదని భావించ వచ్చు ఇతని ముద్రారాక్షస నాటకమొక అపూర్వరచన ఇది చరిత్రాత్మకము, ఇందులో రాజకీయపు తెత్తులకు, పై ఎత్తులకు ప్రాధాన్యమెక్కువ మానవుని చిత్తవృత్తి, బలహీనతలు ఆధారంగా కథ ముందుకు వెళుకు నడుస్తుంది ఇం ధులో శృంగారములేదు నామమాత్రమైన ఒక్కపాత్రను తప్పిస్తే, శ్రీపాత్రలు కూడలేవు అయినా ఎంతో ఆకర్షణీయంగా నాటకీయతతో పొంగిపొరులుతూ ఉంటుంది విశాఖదత్తుడే దేవీచంద్రగుప్తము అనే ఇంకొక రూపకము వ్రాసి నాడని చెబుతారు కాని, అది ఇంతవరకు లభ్యముకాలేదు శ్రీహర్షుడు నైషధ కర్తలయిన హర్షునికంటె భిన్నుడు ఈ శ్రీహర్షుడు శ్రీహర్షవర్ధన శిలాదిత్య విరుదాంకితుడు 7వ శతాబ్దంలో కన్యాకుబ్జాన్ని పాలించినరాజు శ్రీహర్షుని నాటకాలు మూడు-రత్నావళి, ప్రియదర్శిక, నాగానందము ఈ నాటకాలను నాటి విదేశీయాత్మకుడు హ్యూన్ సాంగ్ ఎంతగానో మెచ్చుకొన్నాడు ఈ మూడు ఎక్కువగా ప్రదర్శితాలై నట్లు తెలుస్తున్నది ఈ నాటకాలను శ్రీహర్షుని ఆస్థానకవి బాబుడు రచించి శ్రీహర్షుని పేరు పెట్టినాడని వదంతి ఉన్నది, కాని అందుకు తగిన ఆధారాలులేవు

భవభూతి జగద్విఖ్యాతిగాంచిన మహాకవి కన్యాకుబ్జరాజయిన యశో వర్మ ఆస్థానకవి భవభూతిని రాజతరంగిణి పేర్కొనడంచేత ఇతడు విదర్భదేశీ యుడని కొందరు, ఆంధ్రుడని కొందరు అభిప్రాయపడుతున్నారు భవభూతి కాళ్యపగోత్రుడు, శ్రీకంఠవిరుదాంకితుడు, పదవాక్యప్రమాణజ్ఞుడు ఇతడు రచిం చిన నాటకాలు మూడు — మహావీరచరితము, మాలతి మాధవము, ఉత్తరరామ చరితము ఈ మూడు నాటకాలు ఉజ్జయినిలో కాళప్రియనాథుని మహాత్మ్యవాలలో వ్యదర్శించినట్లు తెలుస్తున్నది ఈ మూడింటిలో ఉత్తరరామచరిత ఎక్కువ ప్రసిద్ధి పొందినది

భవభూతి తన నాటకాలలో నాటకీయతకంటె కవిత్వానికి ఎక్కువ ప్రాధాన్యమివ్వడంవల్ల అతని నాటకాలు ప్రయోగసౌలభ్యము కోల్పోయినవని, దృశ్యతత్వం దృష్ట్యా అతని నాటకాలతోనే సంస్కృత నాటకరంగంలో ఓణిబా దీజాలు మొలకెత్తినవని విమర్శకులు అభిప్రాయపడుతున్నారు.

భవభూతి తరవాతియుగము క్షీణయుగము ఆ కాలంలో నాటకము రాజాస్థానాలలో ఎక్కువగా అభివృద్ధి చెందినది వ్యజలతో వ్యక్త్యక్ష సంబంధము కోల్పోయింది పాత్రల ఆంతరజీవిత చిత్రణకు బదులు శిల్పానికి ఎక్కువ ప్రాముఖ్యమువచ్చినది దృశ్యకావ్యాలనే పేరేగాని నాటకీయతకోల్పోయి శృంగార కావ్య లక్షణాలనే ఎక్కువగా పొదుపుకొనసాగినవి నాటకము దృశ్యకావ్యమనే విషయము రచయితలు మరిచిపోయినారని చెప్పవచ్చు అందుచేత ఆ రూపకాలు మరి పెద్దవిగా తయారయి ప్రదర్శన సౌలభ్యము కోల్పోయినవి

భవభూతి మాలతీమాధవము, మురారి అనర్థరాఘవము, రాజశేఖరుని బాల రామాయణము - ఇటువంటి రూపకాలకు మంచి ఉదాహరణలు వీటిని 'శృంగారరూపకాలు' అనవచ్చు

ఈ రూపకాలలో వర్ణనభాగాలు, పద్యాలసంఖ్య అపరిమితంగా పెరిగి పోయినవి అనర్థరాఘవంలో పద్యాల సంఖ్య 540 రచయిత దృష్టి పద్యాల దిగింపు, వర్ణనలమీద ఉండటంవల్ల నాటక గమనము దెబ్బతిన్నది ఈ కాలంలోని నాటకాల ఇతివృత్తము కూడ ఎక్కువగా పౌరాణికమే గుణంలో దెబ్బ తిన్నా. రాశిలో మాత్రము హెచ్చు ఈ యుగంలో 600 రూపకాలకు పైగా వెలువడినవి వీటిలో ముఖ్యమైనవి దూతాంగదము, మహానాటకము, ఆశ్చర్య చూడమణి, కుందమాల, బాలరామాయణము, బాలభారతము, కర్పూరమంజరి

ఈ యుగంలో వచ్చిన నాటకాలలో ఎక్కువగా నాటకీయతను పొదుపు కొన్న నాటకము వేడిసంహారము దీనిని రచించిన భట్టనారాయణుడు నన్నయ్యకు భారతరచనలో తోడ్పడిన నారాయణ భట్టే అని కొందరు విమర్శకులు అభిప్రాయ పడుతున్నారు దీని అనువాదము ఆంధ్రదేశంలో ఒకప్పుడు బహుళ ప్రచారంలో ఉండేది ప్రయోక్త గొప్పతనానికి, నటుని గొప్పతనానికి ఈ నాటక ప్రదర్శనము ఒక ఒరపిదాయి ఈ యుగంలో ఇంకో పెద్దవిశేషము వస్తు వై విధ్యము కృష్ణగాథలు, చరిత్రాత్మక గాథలు, కల్పిత గాథలు రూపకాలకు వస్తువులయినాయి రుక్మిణీహరణము, ప్రద్యుమ్నాభ్యుదయము వంటి కృష్ణ నాటికలు, కౌముదీమహోత్సవము, కర్ణసుందరి, హమ్మిరమదమర్దనము వంటి చరిత్రాత్మకాలు, కర్పూరమంజరి, విద్ధసాలభంజిక, మృగాంకలేఖ వంటి కల్పితాలు ఎక్కువగా వెలువడినాయి.

ఇవిగాక అన్యపదేశరూపకాలు (Allegorical Plays) అనేపేరుతో ఇంకోరకం నాటకాలు బయలుదేరినవి వాటిలో బుద్ధి, మోహము, వివేకము, మనస్సు, పృవృత్తి, నివృత్తి వంటి అపుహస పాత్ర లున్నవి అశ్వమేషుని మూడవ నాటకము ఇట్లాంటి అన్యపదేశనాటకమైనా, ఈ రకం రూపకాలు పరాకాష్ఠకు చేరినది ఈ యుగంలోనే కృష్ణమిశ్రుని “ప్రబోధ చంద్రోదయము”, వేంకటనాథుని (వేదాంత దేశికుని) “సంకల్ప సూర్యోదయము” ప్రసిద్ధిచెందిన అన్యపదేశరూపకాలు

అయితే ఈ షీణయుగంలో కూడ కొన్ని మంచి సాంఘిక రూపకాలు రాకపోలేదు 7వ శతాబ్దికి చెందిన పల్లవరాజు మహేంద్రవర్మ రచించిన ‘మత్త విలాసము’ ౩ తర్వాతిరచనలలో మేలుబంతి ఈ మత్తవిలాసము సాంఘిక ప్రహసనము ఇందులో శైవులమీద, కాపాలికులమీద విమర్శ ఎక్కువ ఈ రకం రూపకాలలో నిర్దాక్షిణ్యమైన, వ్యంగ్యభూతమైన అవహేళన తీవ్ర రూపంలో గొచరిస్తుంది మహేంద్రవర్మ రచించిన మరో ప్రహసనము “భగవ దజ్జకము” అయితే, కొంతమంది విమర్శకులు దీనిని బోధాయనుడు అనేవ్యక్తి రచించినట్లు అభిప్రాయపడినారు అటకమేళము, ధూర్త నమాగమము, హాస్యార్థ వము మొదలైనవి ప్రహసనశాఖకు చెందిన మరికొన్ని ప్రసిద్ధరచనలు

సాంఘిక - అవహేళనకు దశరూపకాలలోని ఒక భేదమైన భాణాన్ని రూపక రచయితలు ఎక్కువగా ఉపయోగించుకొన్నారు చతుర్భాణి ఇందుకు మంచి ఉదాహరణ ఉభయాభిసారిక, పద్మప్రభృతకము, ధూర్తవిట సంవాదము, పాదతాడిరకము - ఇవి చతుర్భాణిలోని నాలుగు భాణాలు

భానుడు

సూత్రధార కృతారంభైః
నాటకైర్వహ భూమికైః
సపతాకైర్యశో లేభే
భాసో దేవకులైరివ”

అని పేరుగాంచిన సంస్కృత నాటకకర్త భానుడు. భానుని రూపకాలలో ఏ ఒకటియెందు రూపకాలలోనో తప్ప తక్కినవాటిలో నటీ సూత్రధారు సంభాషణ, నాటకంపేరు, రచయితపేరు, ఋతుగానము మొదలైన సాంప్రదాయిక ప్రస్తావనాంగాలు కనిపించవు సూత్రధారుడు ఒక్కడే ప్రవేశించి నాంది (8)

శ్లోకము చదివి పాత్ర సూచనచేసి నిష్క్రమిస్తాడు 'స్థావన' పేరుతో గల ఈ ప్రస్తావన భాసుని రూపకాలలోని విశిష్టతలలో ఒకటి

ఆ తరవాత కొట్టవచ్చినట్లు కనిపించేది భరతముని లక్షణాలకే విరుద్ధంగా రంగస్థలంమీద మృతిని చూపించడం ప్రతిమా నాటకంలో దశరథుని మృతి, ఊరుభంగంలో దుర్యోధనునిమృతి, బాలచరిత్రలో కంసుని మృతి దృశ్యమానము చేయడం ఇందుకు ఉదాహరణ అట్లాగే లక్షణవిరుద్ధంగా ఊరుభంగాన్ని విషాదాంతంగా భాసుడు రచించినాడు (దుర్యోధనుడు నాయకుడైనప్పు డీది విషాదాంతమవుతుంది, కాని భారతీయదృష్టితో చూసినప్పుడిందు భీముడు నాయకుడవుతాడు, అప్పుడిది విషాదాంతము కాదు) భరతముని రంగస్థలంమీద యుద్ధాలు చూపకూడదని నిషేధించినా, భాసుడు బాలచరిత్ర మొదలైన రూపకాలలో యుద్ధాలను చిత్రించినాడు

వీర, కరుణరసాలు భాసునికి అభిమానరసాలు వీరరసము భాస నాటకాలన్నింటిలో గుణాశిస్తూనే ఉంటుంది, ఇంక కరుణరసము ఊరుభంగంలోను (దుర్యోధనుని మృతి), ప్రతిమా నాటకంలోను (దశరథుని మృతి) ఎల్లవిధంగా కనిపిస్తుంది

మనస్తత్త్వ చిత్త్రణలో భాసుడు అందెవేసిన చేయి ఒక్క వాక్యంలో, ఒక్క సంఘటనలో పాత్ర మనస్తత్వాన్ని ప్రేక్షకులకు అవగతంచేయగల దిట్ట భాసుడు. స్వప్న వాసవదత్త, భారతరూపకాలు భాసుని మనస్తత్వ చిత్త్రణ నైపుణ్యాన్ని చాటుతవి

కల్పనలో భాసుడు సిద్ధహస్తుడు ప్రతిమా నాటకంలోని ప్రతిమా గృహము, రామ భరతుల సాదృశ్యము, పంచరాత్రంలో దుర్యోధనుడు పాండవులకు అర్ధరాజ్యమిచ్చినట్లు చిత్త్రణ, ఊరుభంగంలోనూ మధ్యమవ్యాయోగంలోనూ కథలను మలచినతీరు భాసుని కల్పనాశక్తికి చక్కని ఉదాహరణలు

భాసునివర్ణనలు, సంభాషణలు, కథా విన్యాసము నాటకీయతతో తోటికిసలాడుతూ ఉంటాయి సాహిత్యంమీదకంటె నాటకీయత మీద భాసుని దృష్టి ఎక్కువగా లగ్నమై ఉంటుంది

భాసుని రూపకాలు లలితకళ అన్నింటికీ సంగమాలు, వీటిలో సాహిత్యమేగాక నృత్యము (బాలచరిత్రము), సంగీతము, శిల్పము (ప్రతిమ), చిత్రకళ

(దూతవాక్యము), రంగాలంకరణ (స్వప్నవాసవదత్త) స్రాధాన్యము వహిస్తాయి.

అచేతనాలకు చైతన్యము, రూపము లభింపించి పాత్రలుగా రూపకాలలో ప్రవేశపెట్టడానికి దారి చూపినదికూడ భానుజీ! బాలచరిత్రలో, దూతవాక్యంలో విష్ణుమూర్తి సందాయుధాలను పాత్రలుగా ప్రవేశపెట్టడం ఇందుకు నిదర్శనము.

రసవత్తరంగా ఇన్నిరకాల రూపకాలను, ఇన్నిరకాల పాత్రలను సృష్టించిన మరొకవి సంస్కృత సాహిత్యచరిత్రలో కనిపించదు

శూద్రకుడు

రాజకీయ, సాంఘిక, ప్రజాసంస్కారాలను మిళితముచేసి, ఒకేఒక మహారూపకంగా రూపొందించిన ప్రవృత్తము సంస్కృతనాటకకర్త శూద్రకుడు ఇతని ఏకైక రూపకము మృచ్ఛకతిక ఉన్నతవంశాలు, న్యాయమూర్తులు, జూదరులు, రాజభటులు, దాసీలు, దొంగలు, రాజకీయ విప్లవవారులు, వేశ్యలు సన్యాసులు మొదలైన రకరకాల పాత్రలు మృచ్ఛకతికలో మనకు తారసిల్లుతాయి. దొంగతనాల దగ్గరనుంచి రాజకీయ విప్లవంవరకు విభిన్న సంఘటనలు గోచరిస్తాయి

ఉపకథలను ప్రవేశపెట్టి వాటిని ప్రధానకథతో పెనవేసి అంతా ఒక్కటే కథ అని అనిపించేటట్లు చేయడంలో శూద్రకుడు కడు నేర్పరి కథావిన్యాసంలో ఎక్కడికక్కడ ముందేమిజరుగుతుందో అనే ఉత్సుకతను నిలబెట్టడంలో ఇతని ప్రతిభ గోచరిస్తుంది కవిత్వము, వర్ణనలు పసందుగాఉన్నా, నాటకీయతను కొంచెము దెబ్బతీసేవిగా ఉన్నాయి వసంతసేన చారుదత్తుని ఇంటికి వెళ్లేటప్పటి వర్ష వర్షన మితిమీరి నాటకాన్ని త్వరగా ముందుకు పోగనీయదు

వాస్తవికతను పునాదిగా చేసుకొన్నా, శూద్రకుడు యాదృచ్ఛికతకు తాపీయక పోలేదు రూపక ప్రారంభంలో శకారుడు తరుముకొనిరాగా వసంతసేన సరిగా చారుదత్తుని ఇంటికి చేరుకోవడం, శర్వలకుడు దరిద్ర చారుదత్తుని ఇంట దొంగతనము చేయడం, చారుదత్త శకారుల శకటాలు తారుమారై వసంతసేన శకారుని బండిలో ఎక్కడం మొదలైన యాదృచ్ఛిక సంఘటనలు రూపకశిల్పం విలువను తగ్గిస్తున్నాయి.

శూద్రకుడు పాత్ర చిత్రణలో ఆరితేరినవాడు వసంతసేన, శకూరుడు, చారుదత్తుడు — ఈ పాత్రలను తీర్చిదిద్దిన తీరు ఎంతగానో మెచ్చుకోతగ్గది

అక్కడక్కడ నాటకీయతను దెబ్బకొట్టే దీర్ఘవర్ణనలున్నా, మృచ్ఛికటిక పృథ్వీనయోగ్యతను సంతరించుకొన్న మహారూపకము, ఆనాటి రాజకీయ, సాంఘిక జీవనానికి దర్పణము

కాళిదాసు

“కావ్యేషు నాటకం రమ్యం

నాటకేషు శకుంతలా”

అని పూర్వీకెక్కిన “అభిజ్ఞాన శకుంతల” నాటక రచయిత కాళిదాసు. ఉపమాలంకార ప్యయోగంలో సిద్ధహస్తుడు కాబట్టి ‘ఉపమా కాళిదాసస్య’ అని నానుడి.

కాళిదాసు ప్రథమంగా మహాకవి ఆ తరువాతనే నాటకకర్త అందు చేతనే అతని నాటకాలలోని శ్లోకాలలో కవిత్వము గుఱాళిస్తూ మనోరంజకంగా ఆకర్షణీయంగా ఉంటుంది వాటిలోని ఉపమావాలు ఎక్కడినుంచో ఎరువు తెచ్చినవికాక నిత్యవ్యవహారంలో తారసిల్లేవే! అందుకే వాటికంట విలువ

వాస్తవికతకన్న రసపోషణ, పాత్రపోషణ కాళిదాసుకు ప్రధానము దుష్కర్మంతుని శీలరక్షణకు అలౌకికమైన దుర్వాసశాపము శకుంతలంతును, ఊర్వశి లేదీగగా మారడం విక్రమోర్వశీయంతును చొప్పించడానికి కాళిదాసు వెనుదీయలేదు.

ఆ యా వ్యక్తులను, ఆ యా దృశ్యాలను కనులకు కట్టేటట్లు వర్ణించడంలో కాళిదాసు అనమానుడు శకుంతలంతు దుష్కర్మంతుని రథవేగ వర్ణన ఇందుకు రాధాకావ్యము

సన్నివేశకల్పనలో కాళిదాసుప్రతిభ వర్ణనాతీతము, ఆ కల్పనకూడ నహజమే అనిపిస్తుంది

శృంగారరస నిర్వహణ, ఔచిత్యపోషణ, చతురసంభాషణారచన — ఇవి కాళిదాసు సౌముఖ్యము.

ప్రకృతికి మానవునికి గల సంబంధాన్ని, మానవుని చలనానికి ప్రకృతి ప్రతిచలనాన్ని చిత్రించడం కాళిదాసు శిల్పవిధానాలలో ఒకటి, శకుంతలంలో

శకుంతల అత్తవారింటికి వెడుతూ ఉంటే పక్కపక్కాడూ శోకించి దీప్య వస్త్రాలం కారాలు బహుకరించినట్లు చిత్రించడంవల్ల నాటకీయత ఇనుమడించడం ఇందుకు కారణము అట్లాగే వికృతమోర్వశీయంలో పురూరపునికి ప్రకృతి అంతా ఊర్వశివలె కనిపించినదట !

శకుంతలను అత్తవారింటికి పంపే ఘట్టము, కణ్వుని పరితాపము, కాళిదాసుని రచనల విశ్వజనీనతకు ఉదాహరణలు పాత్రచిత్రణలో కాళిదాసు మేటి శకుంతల, మాళవిక, విదూషకుల పాత్రల చిత్రణ కాళిదాసు చిత్రణ నైపుణ్యానికి పరాకాష్టగా తీసుకోవచ్చు

కాళిదాసు మహాశిల్పి ఒక్కొక్కపదము, ఒక్కొక్క వాక్యము జాగ్రత్తగా 'చెక్క'నట్లు ఇతని రచనలు భాసిస్తాయి

హర్షుడు

"శ్రీ హర్షో నిపుణఃకవిః" అని పృథ్వాతిపొందిన సంస్కృత నాటక కర్త శ్రీహర్షుడు ఇతని నాటకత్రయంలోని రత్నావళి నర్వలక్షణ లక్షితమై "రత్నావళి రత్నము" అని పృశంసలందుకొన్నది

హర్షుని నాటకాలు నాటకీయతకు ఆటవట్టులు ఎంతో పృథర్థనాను కూలంగా ఉంటాయి అద్భుత సన్నివేశకల్పన శ్రీహర్షునిసొత్తు — మూవేషాలతో పీయూలను అభినరించడం, నాటకనాయకుడు అంతర్నాటకంలో నాయక పాత్ర ధరించడం, రాణి దానిని కనిపెట్టడం, ఉరిపోసుకోదొతున్న నాయకను నాయకుడు రక్షించడం మొదలైనవి ఎంతో నాటకీయతతో ఒప్పారుతూ ఉంటాయి

ఇతని రత్నావళి, పీయదర్శికా రూపకాలు నాటకనిర్మాణ నైపుణ్యానికి, సంస్కృత నాటికా లక్షణాల సంతరింపుకు మేలుబంతులు

హర్షుని నిర్వహణసంధి నిర్వహణ అద్భుతంగా ఉంటుంది ఇది ప్రేక్షకులను అద్భుతరస పరవశులనుచేస్తుంది

ఇతని కవితత్వము మనోరంజకమైనది రూపకాలలో శృంగారరసము పొంగి పొరలుతూ ఉంటుంది. నిజానికి హర్షుని మూడు రూపకాలు రసగుళులు

ఇక నాగానందనాటకంలో ఇతివృత్తము మహోత్సవమైనది, అపూర్వమైనది ఆత్మత్యాగానికి ఈ నాటకము ప్రతీక రసపాత్ర పోషణలో నాగానందము

పరాకాష్ఠకువెళ్ళినా, నాటకరచనాశిల్పము దెబ్బతిన్నది ఒకే నాయకునికి సంబంధించిన రెండు గాథలు - ప్రియగాథ, ఆత్మత్యాగగాథ - అతికినట్లు అనిపిస్తుంది ప్రదర్శనంకూడ కొంతకష్టమే.

పూర్వరచనలను చక్కగా ఉపయోగించుకోవడంలో శ్రీహర్షుడు దిట్టకాళిదాసు నాటకత్రయంలోని ఛాయలు, సంఘటనలు వార్షనినాటకాలలో ప్రత్యక్షమవుతున్నాయి ఇంతేకాదు ఇతనినాటకాలు మాడింటిలోనూ ఒకేరకమైన సంఘటనలు పునరావృత్తమవుతాయి

మొత్తంమీద హర్షుని రూపకాలు సర్వాంగ సుందరాలు. ఎన్నివేళకల్పనలో ఏమహాకవికీ తీసిపోనిదిట్ట శ్రీహర్షుడు

10 | తెలుగు నాటక సంక్షిప్త చరిత్ర

సంస్కృతకాలంకారికులు సాహిత్యప్రక్రియలలో నాటకానికి ప్రాధాన్యమిచ్చినా, పూర్వాంధ్ర కవులెవ్వరూ తెలుగులో నాటకాలు రచించడానికి పూనుకోలేదు. ఇందుకు పలువురు విమర్శకులు పలుకారణాలు చెబుతున్నారు. అసలు మార్గనాటకాలకు అనువైన నాటకశాలలు, నాటకరంగము లేకపోవడంవల్ల, రాజాధిమానము లేకపోవడంవల్ల, సంఘంలో నటీనటులకు గౌరవంలేకపోగా వారిని పంక్తిబాహ్యులుగా పరిగణించడంవల్ల, సంస్కృత నాటకలక్షణానుసారము పాటోచిత భాషాప్రయోగంలో భాగంగా గ్రామ్య, వ్యవహారభాషలు ప్రవేశపెట్టడం ఇష్టములేకపోవడమువల్ల, పూర్వపు తెలుగుకవులు నాటకాలు రచించడానికి సాహసించలేదని మన విమర్శకులు అభిప్రాయపడుతున్నారు. కారణమేదైనా పూర్వము తెలుగు నాటకాలు వెలువడలేదనడం యథార్థము.

అయితే ఈ అంధకారాన్ని చీల్చుకొని ఎట్లాగో 15 వ శతాబ్దంలో క్రీడాభిరామము అనే రూపకము వెలువడింది. కాని ఇది పూర్తిగా స్వతంత్రమూ కాదు, రూపకరూపంలోనూలేదు. సంస్కృతంలోని “ప్రేమాభిరామము” అనే రూపకానికి ఇది తెలుగు అనుసరణ. ఇది సంస్కృత దశరూపకాలలోని వీధీరూపకశాఖకు చెందినది. దీనిని రచించినది వల్లభరాయుడని కొందరు, శ్రీనాథుడే రచించి వల్లభరాయనిపేరు పెట్టినాడని కొందరు భావిస్తున్నారు. ఏమైనా క్రీడాభిరామము తెలుగుభాషలోని ప్రప్రథమరూపక మనడంలో సందేహములేదు.

“నటులది దోర సముద్రము

విటులది యొగ్గల్లు కవిది వినుకొండ మహా

పుట భేదన మీత్తితయము

నిటగూర్చెను బృహ్మ రసికులెల్లరుమెచ్చన్”

అని క్రీడాభిరామంలో రచయిత చెప్పడంవల్ల ఈ రూపకాన్ని ప్రదర్శించేవారని తెలుస్తున్నది. ఇందులో రెండే పాత్రలు. ఒకరోజే కథాకాలము, పాత్రలిద్దరు వేకువజామున ఓరుగల్లు ప్రవేశించినది మొదలు, తిరిగి అర్ధరాత్రివరకు టరిగినకథ.

ఈ రూపకంలో వర్ణితమయింది నాటకీయత ఎక్కువ లేకపోయినా ఆ కాలంలోని తెలుగువారి ఆచారాలు, వినోదాలు, మతము, కళారూపాలు వ్యస్థపూర్వకముగా ఇందులో ప్రతిఫలిస్తున్నాయి ఇది తెలుగువారి సాంఘిక చరిత్ర రచనకెంతో ఉపకరిస్తుంది క్రీడాభిరామంలో తెలుగు నాటకరచన ఒక సారి మెరుప్పుతగుక్కుమని మాయమైంది, మళ్ళీ అంధకారము కప్పివేసింది

పూర్వాంధ్ర ప్రజానీకానికి యక్షగానాలు, కలాపాలు, వీధినాటకాలు రోలుబొమ్మలు, పగటివేషాలు మొదలైన జానపద కళారూపాలే వినోదాన్ని విజ్ఞానాన్ని కలిగిస్తూ ఉండేవి ఈ రకం జానపదకళారూపాలు ఎక్కువ ప్రాచీనదరణ పొందడంవల్ల మార్గనాటకాలు రచించవలసిన అవసరంలేక పోయిందేమో తెలుగుకవులు సంస్కృతనాటకాలను తెలుగులో శ్రవ్యప్రబంధాలుగా రూపొందించి తృప్తిపడుతూఉండేవారు క్రీ శ 1860 వరకు తెలుగులో మార్గ నాటకరచన జరిగినట్లెదు

“దృశ్య, శ్రవ్య కథామయంబులగు కావ్యంబుల శ్రవ్యమాత్రంబులు నవిష విశేషమంబులై మహాకవులతో త్రిలింగభాషయందు గదితంబులుగా దృశ్యంబులగునవి తాదృశంబులు గామికిం జింతింది” కీ॥ శే॥ కోరాడ రావు చంద్రశాస్త్రిగారు 1860 లో మంజరీమధుకరీయమునే స్వతంత్ర రూపకము రచించి ఆధునిక తెలుగు నాటక రచనాయుగానికి నాందిపాడినారు ఇప్పటివరకు తెలిసినదానినిబట్టి మంజరీమధుకరీయమే ప్రథమనాటకమని విజ్ఞాలు అభిప్రాయ పడుతున్నారు ఈ మంజరీమధుకరీయము సంస్కృత నాటకాలక్షణాలలో ఒప్పారుతున్నది గ్రంథము చాలాపెద్దది, అంతగా ప్రదర్శనయోగ్యమైనది కాదు దీర్ఘ సమాసభూయిష్టమైనది ఇది 1903 లోగాని అచ్చుకాలేదు

స్వతంత్రనాటక రచనలేగాక, సంస్కృత రూపకాలను అనువదించి దానివీధిగా శీకారమిచ్చుటనది రామచంద్రకవిగారే! వీరి వేణీ సంహారానువాదమే ప్రప్రథమ సంస్కృతానువాదము వేణీసంహారమేగాక ఉత్తరరామచరిత, ఉత్తరరాఘవము, శాకుంతలము కూడా ఆయనచే అనువదితమైనవి అయితే వీరి నాటకాలకన్న ముందుగా ప్రచురితమైనది కొక్కొండ వేంకటరత్నంగారి సరకాసు విజయవ్యాయోగము (1892) ఎంతుగారు ఈ అనువాదంలో సంస్కృత పదాలను తెలుగుపదనంగాను, సంస్కృత శ్లోకాలను తెలుగు పద్యాలుగాను అనువదించి అనువాద విధానానికి ఒరవడిపెట్టినారు వీరు ఈనాటకాలనేగాక ధనంజయ

విజయ వ్యాయోగము (1894), ప్రసన్నరాఘవము (1897) అనే రూపకాలనుకూడా అనువదించారు వీరిభావ వీరగ్యాంధికభాష ఈ కాలంలోనే అంటే 1872 లోనే పరవస్తు వేంకిటరింగాదాఝలుగారు అభిజ్ఞానశాకుంతలాన్ని అనువదించి, మూలంలోని ప్రాకృత భాషల స్థానంలో అచ్చతెలుగు వాడినారు

1857 నాటికి మద్రాసు విశ్వవిద్యాలయము నెలకొనడంతో మద్రాసు రాష్ట్రంలో ఇంగ్లీషు విద్య వ్యాప్తిచెందింది తెలుగువారికి ఇంగ్లీషు నాటకాలతో పరిచయ మేర్పడింది 'షేక్స్పియర్ నాటకాలు మనవారికి ఒక కొత్త ప్రపంచాన్ని చూపినవి 'షేక్స్పియర్ నాటకాలకు ముగ్ధులై ఆ నాటకాలను తెలిగించడానికి తెలుగు యువకులు పూనుకొన్నారు అట్టివారిలో ప్రప్రథములు వావిలాల వాసుదేవ శాస్త్రిగారు వీరు ప్రప్రథమంగా 1875 లో 'షేక్స్పియర్ వ్యాసిన జూలియస్ సీజర్ నాటకాన్ని తెలుగులో అనువదించి పాశ్చాత్య నాటకానువాదాలకు దానితీసినారు ఈ అనువాదంలో మూలంలోని పేర్లు మార్చలేదు నాటకమంతా తేటగీతిలోనికి అనువదించినారు కాబట్టి తెలుగులో స్వతంత్ర పద్య నాటక రచనకుకూడ వీరే ఆద్యులు విరి నందకరాజ్యము అనే నాటకము తొలి స్వతంత్ర పద్యనాటకము అనాడు ప్రబలంగాఉన్న నియోగి వైదికి కక్షలను విమర్శిస్తూ హితోపదేశ జనకంగా ఈ నాటకము రూపొందించబడినది అయితే ఈ కాలంలో నాటకరచన ప్రారంభమయిందేగాని నాటకరంగము ఆవిర్భవించలేదు

వీధినాటకాలు, పగటివేషాలు, తోలుబొమ్మలవంటి జానపద కళాపాటలు ఆధునిక ఆంధ్ర నాటకరంగోదయానికి తొలిరేఖలు

ఆంధ్రనాటక సాహిత్య చరిత్రలో 1880 సువర్ణాక్షరాలతో లిఖింపదగిన సంవత్సరము ఆ సంవత్సరమే ధార్వాడకంపెనీవారు ఆంధ్రదేశంలో పట్టణపట్టణాని నాటకాలు ప్రదర్శించినారు అదే సమయంలో రాజమహేంద్రవరంలో కందుకూరి వీరేశలింగం పంతులుగారు బ్రాహ్మవివాహము, వ్యవహార ధర్మబోధిని అనే రెండు ప్రహసనాలను రచించి ప్రకటించినారు బ్రాహ్మవివాహ వ్యాసనాన్ని జనము తండోపతండాలుగాచేరి చదివించుకొని వినేవారు దీనినిబట్టి ఆ ప్రహసనము ప్రజలలోకి ఎంత బాగా చొచ్చుకొనిపోయినదో తెలుస్తుంది 'వ్యవహార ధర్మబోధిని' బాలికోన్నత పాఠశాలలో మొదటిసారి పదర్శింపబడినది ఇదే తొలి తెలుగు రూపకప్రదర్శన

తెలుగుదేశంలో అంతవరకు రంగస్థలము ఆరుబయలు రంగస్థలమే, ధర్వాడవారు అట్లాకాక, నాలుగువైపులా మూసనశాలలో, మూడువైపులమూసన రంగస్థలమీద, పైకి కిందికి కదిలేతెరలతో, నేపథ్యజంత్ర సహకారంతో నాటకాలు వ్యదర్శించేసరికి తెలుగువారికి కొత్తనాటక వ్యవంధము గోచరించినది, నూతనోత్తేజము కలిగింది ధర్వాడ నాటకాలు పేరణగా పరిణమించినవి తొలుదొల్ల వీనివల్ల ప్రభావితమైనది కందుకూరి వీరేశలింగంవంతులుగారే రాజమహేంద్రవరంలో నాటకాలాడి వదలివెళ్లిన తాటాకు పాకలోనే చమత్కార రత్నావళి, రత్నావళి అనే రెండు నాటకాలు వ్యదర్శింపజేసి ప్రప్రథమ ప్రయోక్తలుగా వంతులుగారు ఖ్యాతిగడించినారు చమత్కార రత్నావళి షేక్స్పియర్ "కామెడి ఆఫ్ ఎర్రర్స్" (Comedy of Errors) అనే నాటకానికి, రత్నావళి శ్రీహర్షుని సంస్కృత రత్నావళికి అనువాదాలు ఈ విధంగా అధునికాంధ్ర నాటకరంగ మావిర్భవించినది

ధర్వాడవారివలె నాటకాలు ప్రదర్శించవలెనే ఉత్సాహంతో ప్యరి పట్టణంలోనూ నాటకసమాజాలు వెలసినవి వ్యదర్శించడానికి నాటకాలు కావలె కాబట్టి రచయితలు కలముపట్టినారు ఆదర్శము కాదగిన నాటకాలుగాని నాటక లక్షణ గ్రంథాలుగాని తెలుగులోలేవు అందుచేత నాటి నాటకరచయితలు పగటి వేషాలువంటి జానపద నాటకరూపాలను, సంస్కృతనాటకాలను, ధర్వాడవారి నాటకాలను ఒకవడిగా పెట్టుకొని నాటకాలు వ్యాయసాగినారు ఆనాటివారు రచించిన నాటకాలు వచననాటకాలు ఎక్కువగా పౌరాణికాలు అయితే స్వతంత్ర నాటకాలతోపాటు అనువాదాలుకూడా ఈ కాలంలో ఎక్కువగా వెలువడసాగినవి చిలకమర్తి లక్ష్మీనరసింహం ప్రభృతులు పౌరాణిక గాథలను తీసికొని వచననాటకాలు వ్రాసినారు, నాదెళ్ళ పురుషోత్తమశాస్త్రిగారు నాటకాలలో పాత్రోదిత భాషా ప్రయోగానికి కీకారముచుట్టినారు

సర్కారు జిల్లాలలో ఇట్లా వచన నాటకాలు ఎక్కువగా ప్రదర్శిస్తుంటే బిల్లారినుంచి కొత్తతరహా నాటకాలు వెలువడసాగినవి ధర్మవరం గోపాల దొరయ్యలుగారు ఒక తెలుగు నాటకమువ్యాస ఆడిందగా అది రక్తికట్టక పోవడంతో తెలుగుభాష నాటకానికినువైనది కాదనే ప్రథమయలుదేరినది ఆ అవస్థనుపోగొట్టి తెలుగుభాష నాటకరచనకు అనువైనదని రుజువు చేయడానికి ధర్మవరం రామకృష్ణ మాదొరయ్యలుగారు నాటకరచనకు నడుముకట్టినారు సంస్కృతాంగ్లనాటక సంప్ర

దాయాలను రంగరించి కొత్తపోకడలతో స్వతంత్ర నాటకాలను వ్రాయసాగినారు వారి ప్రభుత్వము నాటకము 'చిత్రనళియము' (1886) ఇది గద్య, పద్య, గేయాత్మకము నాటకకర్తలైన ఆచార్యులవారే స్వయంగా దర్శకత్వమునెరపి, వేషధారణచేసినాటకాలు ఆకర్షణీయంగా ప్రదర్శించి అనేకప్రజానీకంయొక్క ఆదరాభిమానాలు దూరగొన్నారు గద్య, పద్య, గేయాత్మక పౌరాణిక నాటకాలకేకాదు విషాదాంత నాటకాలకుకూడ ఆద్యులు ధర్మవరంవారే! విషాద సారంగధర నాటకరచనతో తెలుగు నాటక సాహిత్యంలో ఇంకొకత్తయుగము ప్రారంభమైనది వారి గద్య, పద్య, గేయాత్మక నాటకాలప్రభావము తెలుగునాటక సాహిత్యంమీది ఎంతగానో పడింది

ఈ ప్రభావానికి తొలిగా లోనైనవారు కోలాచలం శ్రీనివాసరావుగారు, ధర్మవరం వారితో పోటాపోటీగా, వారివలెనే వీరుకూడా నాటకాలు రచించినారు, ధర్మవరం వారు పౌరాణిక నాటకాలు ఎక్కువగావ్రాస్తే, కోలాచలంవారు ఛారిట్రక నాటకాలను ఎక్కువగా రచించినారు

ఈ బిల్గారి నాటకాలు క్రమంగా రాయలసీమ ఎల్లలుదాటి సర్కారుజిల్లాలు ప్రవేశించి అనేకప్రజానీకం యొక్క ఆదరాభిమానాలు దూరగొన్నాయి నాటక రచయితలు నటుల ఈ సూతన ప్రక్రియకు స్వాగతము పలికినారు నటులు, ప్రేక్షకులు బిల్గారి నాటకాలమీద మోజుదూపడంవల్ల, అప్పటివరకు వదననాటకాలు వ్రాస్తున్న చిలకమర్తి ప్రభుత్వము తమ రచనా విధానాన్ని మార్చుకొని, నటులను, ప్రజలను సంతుష్టి పరచడానికి గద్య, పద్య, గేయాత్మక నాటకాలను రచించ సాగినారు ఈ బిల్గారి నాటకాల ప్రభావము ఎక్కువై పద్యాలు, పాటలు ఉన్న నాటకాలే నాటకాలన్న భావము దేశమంతటా అలముకొన్నది నాటకరచయితలు తమ నాటకాలపేరుకు ముందు సంగీత అనే పదము జోడించడంకూడా ప్రారంభించినారు పద్య నాటకయుగము ప్రారంభమైనది ఈ ఒకపడిలోనే చిలకమర్తి, తిరుపతి వేంకటకవులు, చక్రవర్తానుల మాణిక్యశర్మ, సోమరాజు రామానుజరావు, మొదలయిన రచయితలు నాటకాలను శరపరంపరగా వెలువరించిసాగినారు చిత్రనళియంలో 217 పద్యాలు, 63 పాటలు, 15 సంవాదగేయాలు ఉండగా, తిరుపతి వేంకటకవుల పాండవోద్భవము ఒక్కదానిలోనే 33 పద్యాలున్నవి! దీనినిబట్టి ఆనాడు పద్యాలమోజు ఎంతగా ప్రబలిందో ఊహించుకోవచ్చు

ఆకాలంలోవచ్చిన నాటకాలు - వీరేశలింగంగారి ప్రహసనాలవంటి ఏకొద్దో తప్ప - తక్కినవిన్నీ, గద్య పద్య, గేయాత్మకాలు, పౌరాణికాల చరిత్రాత్మకాలు, సాంప్రదాయక సూత్రాలను బలపరిచే నాటకాలు ఈ పరిస్థితి లలో, "క్లిష్ట, సాంఘిక పరిస్థితులతో కూడిన ఆధునిక ప్రజాజీవితాన్ని వర్ణిస్తూ ప్రహసనాలతో తప్ప రచయితలు ద్యోతకం చేయడానికి అశక్త వహిస్తున్నాడు చాకబారు శృంగారకథలు నాటకంగా వ్యాయడమేగాని రచయితలతో కల్పనాశక్తి కనిపించడంలేదు కొద్దిమంది రచయితల నాటకాలలో మాత్రమే నాటకశిల్ప గోచరిస్తున్నది" అని చింతించి గురజాడ అప్పారావు క్లిష్టమైన సాంఘిక పరిస్థితులతో కూడిన ఆధునిక ప్రజాజీవితాన్ని చిత్రిస్తూ 1897లో 'కన్యా శుల్కము' అనే నాటకము ప్రకటించినాడు ఇది సాంఘిక వచన నాటకము, భాష వ్యావహారికము ఈ నాటకంతో తెలుగు నాటకసాహిత్యచరిత్రలో ఇంకో నూతన శకము ప్రారంభమైనది కన్యాశుల్క నాటకరచనతో వాస్తవికతావాదానికి పట్టాభిషేకమయింది, వ్యావహారిక భాషావాదానికి లక్ష్యము దొరికింది ఇందులోని పాత్ర చిత్రణ, సన్నివేశకల్పన, హాస్యము సర్వలను ముగ్ధులను చేసినవి గురజాడవారి అపూర్వసృష్టికి గిరిశం, మధురవాణి నిదర్శనాలు ఇది అభ్యుదయ నాటకసాహిత్యానికి పునాదిగా భావిస్తుంది వ్యావహారికభాష కన్యాశుల్కంవంటి ప్రహసనప్రాయరచనలకే గాని గంభీర నాటకాలకు పనికిరాదనే అపోహను తొలగించడానికి గురజాడవారు 'బిల్వణీయము' అనే నాటకాన్ని రచించి చూపడానికి ప్రయత్నించినారు

కన్యాశుల్కము వెలువడిన సంవత్సరమే (1897) ఇంకో గొప్పనాటకము ఎంతాపరుదీయము వెలువడింది పాత్రపోషణలో, కథావిన్యాసంలో, సంభాషణారచనలో వేదంవారి ప్రతిభ ఈ నాటకంలో అడుగడుగునా గోచరిస్తుంది. పాత్రోచిత భాషావాదానికి సుస్థిరస్థానము లభింపజేసింది వేదంవారే ! ఈ నాటకంలో వీరు పాశ్చాత్య నాటకాల లక్షణాలకంటె సంస్కృతనాటకాల లక్షణాలనే ఎక్కువగా పాటించినారు. ఈ ఒరవడినే చారిత్రక నాటకాలు వెలువడసాగాయి

ధర్మవరంవారివలెనే ఒక ప్రత్యేకముద్రతో నాటకాలు రచించి పేరు గాంచినవారు పానుగంటి లక్ష్మీనరసింహారావుగారు వీరి నాటకాలలో వై విధ్యము

ఎక్కువ పౌరాణిక, దారిద్ర్యక, సాంఘిక - ఇతివృత్తాలతో గద్య పద్య నాటకాలు రచించి తెలుగు నాటక సాహిత్యానికి పుష్టి చేకూర్చినారు సంభాషణారచనలో అందెవేసినచేయి నాటకంలో తేటగీతి, ఆటవెలది వంటిమాత్రా ఛందస్సులేగాని, గణబద్ధమైన ఛందస్సు వాడకూడదనే వాదన లేవనెత్తి తన నాటకాలలో పద్యాలను మాత్రా ఛందస్సులోనే రచించినారు వారి 'కంఠాభరణము', 'రాధాకృష్ణ' తెలుగు నాటకసాహిత్యానికి మణిపూసలు

చిన్నచిన్న మాటలతో, వ్యసన్నతైలితో నాటకాలు రచించి అశేష ప్రజానీకాన్ని రంజింపజేసినవారు చిలకమర్తివారు, తిరుపతి వేంకటకవులు చిలకమర్తివారి "గయోపాఖ్యానము", తిరుపతి వేంకటకవుల "పాండవోద్యోగ విజయాలు" వేలకొనిదిసార్లు వ్యదర్శితాలై లక్షలవ్యయము అమ్ముడు పోయినవి ఈ నాటకాలలో పద్యాలు కుప్పలుతిప్పలు సంగీతనాటకాలుగా ఇవి తెలుగునాటక సాహిత్యంలోను ప్రజా హృదయాలలోను సుస్థిరస్థానము సంపాదించుకొన్నాయి

ఈ కాలంలో బలిజేపల్లి లక్ష్మీకాంతకవి, శ్రీ పాదకృష్ణమూర్తి శాస్త్రి, కాళ్లకూరి నారాయణరావు, కాళ్లకూరి సాంబశివరావు, మారేపల్లి రామచంద్రకవి, కే నుబ్రహ్మణ్యశాస్త్రి వ్యభుతులెందరో పౌరాణిక దారిద్ర్యక సాంఘిక నాటకాలు రచించి తెలుగు నాటకరంగానికి బలము చేకూర్చినారు ఈ స్వతంత్ర నాటకా సరచనే సంస్కృతాంగ నాటకానువాదాలుకూడ వెలువడినాయి కందుకూరివారి "శాకుంతలము", వడ్డాదివారి "వేణీసంహారము" సంస్కృతానువాద నాటకాలలో ఎక్కువ ఆదరణ పొందాయి ఇట్లా ఒక్కొక్క రచయిత ఒక్కొక్క విషయంలో విశిష్టతను వ్యదర్శించసాగినారు

ఒకవైపున వందలకొలది పద్యాలతో, పాటలతో, రై వలీలతో నాటకాలు వస్తూఉంటే, ఇంకోవైపున అంత ఎక్కువగా కాకపోయినా, వచన నాటకాలు, వాస్తవికతను పొదుపుకొన్నవి వెలువడుతూనే ఉన్నాయి,

మొదటి ప్రపంచ యుద్ధము ముగిసింది భారతదేశానికి స్వాతంత్ర్యము లభిస్తుందనే ఆశ అడియాస అయింది పైగా రౌలట్‌శాసనము, పంజాబు దురంతాలు, భారతీయులలో పెద్దనందలనము కలిగిందాయి ఈరాజకీయ నందలనంతోపాటే సాంఘిక, సాహిత్యరంగాలలో కూడ పెద్దనందలనము వచ్చింది పాశ్చాత్య ప్రభావమెక్కువగా పడింది.

ఈ సందలన ప్రభావంగా తెలుగులో కొత్తతరహా నాటకాలు అవతరించాయి వాటిని రెండురకాలుగా విభజింపవచ్చు 1 చరిత్యాత్మక నాటకాలు, 2 భావప్రధాన నాటకాలు ఈరాజకీయ సందలనం మూలంగా, దేశభక్తి ప్రబోధము లక్ష్యంగా మొదలైనవి చారిత్రక నాటకాలు సాహిత్యరంగంలో సందలనం మూలంగా భావకవిత్వ ప్రభావంవల్ల మొలకెత్తిన సాహిత్యనాటకాలు భావప్రధాన నాటకాలు

ఈ చారిత్రక నాటకాలు రెండురకాలు—పూర్వచరిత్ర చిత్రణద్వారా దేశభక్తిని ప్రబోధించే నాటకాలు ఒకరకము, సమకాలీన రాజకీయాలను చిత్రించడం ద్వారా దేశభక్తిని ప్రబోధించే నాటకాలు రెండోరకము మొదటిరకం చారిత్రక నాటకాలకు రసపుత్ర విజయము, రోషనారా మధుతునకలు రసపుత్రుల దేశభక్తిని, శౌర్య పరాక్రమాలను చిత్రించే వీరరసనాటకము రసపుత్ర విజయము రోషనార మహారాష్ట్రవీరుల శౌర్యపరాక్రమాలను, దేశభక్తిని చిత్రించే నాటకము హిందూముస్లిమ్ ఐక్యమత్యానికి భంగం కలిగిస్తుందనే నెపంతో ఆనాటి బ్రిటిషు ప్రభుత్వం రోషనారనాటకాన్ని నిషేధించింది ఈ చారిత్రక నాటకాలలో దేశభక్తిని ప్రబోధించడానికి తోడు అంతర్వాహినిగా బ్రిటిష్ ప్రభుత్వాన్ని దుయ్యబట్టడం కూడా గోచరిస్తుంది

దేశరాజకీయ జీవితంలో ఆనాడు ప్రముఖ పాత్ర వహిస్తున్నగాంధీజీ, ఆలీసోదరులు, చిత్తరంజనదాస్ మొదలైన రాజకీయ నాయకులనే పాత్రలుగా జేసి ఆనాటి రాజకీయాలను చిత్రించే నాటకాలు రెండోరకం నాటకాలు వీటికి ఆద్యులు దామరాజు పుండరీకాక్షుడు, ఆంధ్రదేశంలోనేకాదు, మొత్తము భారత దేశంలోనే ఇట్లాంటి సమకాలీన రాజకీయ నాటకాలు రచించడానికి వీరు ఆద్యులు వీరి గాంధీ విజయము, పాంచాలీ పరాభవము దేశంలో దేశభక్తిని రేకెత్తించినవి వీటినికూడ నాటి బ్రిటిషు ప్రభుత్వము నిషేధించింది ఈ నాటకాల ప్రభావంవల్లనే శ్రీపాదకామేశ్వరరావు, పింగళి నాగేంద్రరావు, జంధ్యాల శివన్నశాస్త్రి ప్రభృతులు బెంగాలీ, మహారాష్ట్ర నాటకాలను, ముఖ్యంగా ద్వీజేంద్రలాల్ రావు నాటకాలను అనువదించి తెలుగు నాటకసాహిత్యాన్ని పరిపుష్టంచేసినారు

రాజకీయ సందలనంతోబాటే సాహిత్యరంగంలోనూ సందలనము వచ్చింది ప్రబంధ, చిత్రకవితా ప్రక్రియలనుతోసి రాజని కొంగొత్త ప్రక్రియలను ఆనాటి భావుకులు చేపట్టినారు వీరి నాటకాలలో, నాటికలలో నాటకీయతకంపె

సాహిత్య ప్రమాణాలు ఎక్కువగా భాసిస్తూ ఉంటాయి విశ్వనాథవారి నాటక సాహిత్యాన్ని ఈ కోవలో చేర్చవచ్చు వారి నర్తనశాల, అనార్కలీ నాటకాల లోని భావుకత, మధురకవిత అనన్య సాధ్యము వీరి నర్తనశాల పౌరాణిక నాటకాలకు శిరోభాషణము కాగా వీరి అనార్కలీ చారిత్రక నాటకరచనకు పరాకాష్ఠ లక్షణగ్రంథాలలో చెప్పిన ఉద్దీపన విభవాలైన వసంతుడు, పూలకన్నెలు, మన్మథుడు, చిలకలు ఈ నాటకంలో పాత్రలు భారతీయ నాటకసాహిత్యంలో ఇది అపూర్వరచనా విధానము చింతా దీక్షితులుగారు పక్షలనుకూడ పాత్రలుచేసి శబరి నాటకము రచించినారు అబ్బూరి రామకృష్ణారావుగారి నదీసుందరికూడ ఇట్టి సాంకేతిక నాటకమే !

సంఘంలోని కుళ్ళు కడిగివేయవలెననే సంకల్పంతో వీరేశలింగంగారు తమ ఉద్యమానికి ప్రహసనాలను కూడ ఆయుధంగా చేసుకొన్నారు అయితే వారి దృష్టి ప్రధానంగా సంఘ సంస్కరణేగాని సాహిత్యసృష్టి కాకపోవడంవల్ల వీటిలో వాదోపవాదాలు, చర్చలు, ఉదాహరణలు అధికమై నాటకీయత కొంత వరకు దెబ్బ తిన్నదనే చెప్పవలె ఇవి పూర్తి వచనంతో వాడుకభాషకు దగ్గరగా ఉండే వై లిలో సర్వలకు అర్థమయ్యేటట్లు ఉంటాయి కన్యాశుల్కము తరవాత ఈకాలంలోవచ్చిన సాంఘికనాటకాలలో ముఖ్యమైనవి కాళ్ళకూరి నారాయణరావు గారి చింతామణి, వరవిక్రయము, మధుసేవ, ఆనాడు సంఘాన్ని పట్టి పీడిస్తున్న వ్యభిచారము, వరశుల్కము, మధుపానము వరుసగా ఈ మూడు నాటకాలకు ఇతివృత్తాలైనవి ఈ మూడు నాటకాలు ప్రేక్షకుల అదరాన్ని ఎంతగానో పొందినవి సమస్యా పరిష్కారానికి దేవుళ్ళను, దేవతలను ఏదోవిధంగా కిందికి దింపే పద్ధతి నాటి సాంఘికనాటకాలలోనైతం వదలలేదు వీటిలో పద్యాలుకూడ ఎక్కువే ఈ మూడు నాటకాల నాయకులు ధనికవర్గానికి చెందినవారే వీటిలో పద్యాలు ప్రసన్నగుణంతో అలరారుతూ ప్రేక్షకులను రంజింపచేసేవి

నాటి విద్యావంతుల ముఖ్యంగా పాశ్చాత్య సంస్కృతి ప్రభావితుల భావాలలో ఈ కాలంలో పెద్ద మార్పు వచ్చింది గుడ్డిగా నమ్మకుండా, ప్రతిదానిని ప్రశ్నించే మనస్తత్వం ఏర్పడింది వారి దృష్టిలో ముందుగాపడినవి రామాయణ భారతాలు, పురాణాలు ఈ ప్రశ్నదృష్టితో ప్రవృథమంగా పురాణాలను నిశితంగా పరిశీలించడానికి పూనుకొన్నవారు త్రిపురనేని రామస్వామిచౌదరి వారి కురుక్షేత్ర సంగ్రామము, శంబూకవధ, ఖాసీ విమర్శనాటకాలు నాటకభావంలో తిరుగుబాటు

ఎక్కువగా కనిపిస్తుండేగాని, బాహ్యరూపంలో తిరుగుబాటు ఎక్కువగా కనిపించదు వీరి నాటకాలలో సైతం వద్యాలు, స్వగతది పూర్వనాటక లక్షణాలు గోచరిస్తాయి

పురాణగాధలకు, పాత్రధర్మానికి కొత్త వ్యాఖ్యానముచేస్తూ, ఆ వ్యాఖ్యానానికి అనుగుణంగా పాత్రలను చిత్రించిన వారిలో అగ్రేసరుడు గుడిపాటి వెంకటవలం వీరి సావిత్రి, చిత్రాంగి మొదలైన నాటకాలు దేశంలో సంచలనము కలిగించినవి వీరు వ్యావహారిక వచనంలో, మంచి పడునైనై నైతిలో, నాటకాలు రచించి ఒకకొత్త ప్రపంచాన్ని సాక్షాత్కరింపజేసినారు

1920 నాటికే తెలుగునాటకరంగ శీఘ్రదశ ప్రారంభమైంది నాటకాలు సంగీతమయమైపోయినవి అభినయము మొదలైన పృథాన నాటక ప్యయోగాంగాలకు తోసి రాజని సంగీతము రాజ్యమేలసాగింది అటువంటి నాటకాలను, నాటక ప్రయోగాలను అవహేళనచేస్తూ నాటకాలు, నాటికలు వెలువడనాగినవి ఈ పృక్రియకు ఆద్యుడు కె చిన రఘుపతిరావుగారు వీరి 'నాటక కోలాహలము' అనే పృహసనము తెలుగు నాటకరంగాన్ని పరిహసించే ప్రప్రథమ పృహసనము ఆ తరువాత బి.టి. రామబాబుగారి 'రంగసభ', మల్లాది అవధానిగారి 'అసంపూర్ణ రామాయణం' మొదలైన ప్రహసనాలు వెలువడి నటలోకంలో సంచలనము కలిగించినవి

1930 నాటికి జాతీయ అంతర్జాతీయ నాటకసాహిత్య మెక్కువగా మనకు ఇంగ్లీషుద్వారా అందుబాటులోనికి వచ్చింది ఇబ్సెన్, షా, చెకోవ్, టాల్ స్టాయ్ ప్రభృతుల నాటకాల పృభావము తెలుగు రచయితలమీద ఎంతగానో పడింది ఆ ప్రభావ ఫలితంగా వెలువడిందే పి.వి. రాజమన్నార్ గారి 'తప్పెవరిది?' అనే సాంఘిక నాటకము ఇది పూర్తిగా వచననాటకము మునల్లిప్పేదరు పడుచు యువతిని వివాహము చేసుకోవడం, పడుచు కుమారుని అనుమానించడం, దివరకు భార్య తిరగబడడం ఇందులోని ఇతివృత్తము దీనిని బల్లారి రాఘవ విజయవంతుగా వ్యధర్కించడంతో తెలుగు నాటకచరిత్రలో తిరిగి వచన నాటక యుగము ప్రారంభమైంది 'తప్పెవరిది?' విజయవంతుము కావడంతో వచన నాటకాలు రక్తికట్టవనే భావము నమసిపోయింది నాటినుంచి వచననాటకాలు తామరతంపరగా వెలువడసాగినవి రంగారామ్ గారి 'దంపతులు', బల్లారి రాఘవ గారి 'నరిపడని సంగతులు', మల్లాది అవధానిగారి 'గాలివాస' ఈ నూతన

రైతునయము మూలంగా వెలువడినవే ఈ నాటకాలలో ఇంకో విశేషము శ్రీ సమస్య ప్రధానము కావడం శ్రీకి ఆర్థిక స్వాతంత్ర్యమున్నప్పుడు సాంఘికంగా కూడ ఆమెకు స్వాతంత్ర్యము లభిస్తుందనే సిద్ధాంతము వీటిలో కానవస్తుంది

దేశంలో జాతీయోద్యమము ప్రజ్వరిల్లడంతో రైతు సమస్య, హరిజన సమస్య ప్రాముఖ్యానికి వచ్చినవి రైతు జాతికి వెన్నెముక అనే భావము ప్రబలింది దీని ప్రభావంవల్ల ప్రప్రథమంగా రైతు జీవితంలోని ఆశీలను, ఆలోచనలను చిత్రిస్తూ వెలువడిన నాటకము సబ్బవీను రామరావుగారి "రైతు బిడ్డ" (1930) ఈ నాటకంలో వారు వాడినభాష జీవద్భాష, గ్రామీణభాష వృత్తికి సంబంధించిన పదాలు, మాండలికాలు ఇందులో కోకొల్లలు సామాన్య మానవునికి నాయకపట్టము గట్టి నాటకము వ్యాయాసానికి వీరే ప్రథములేమో? ఏమైనా ఈ నాటకము రచయితలమీద ఎనలేని ప్రభావాన్ని నెరపింది ఆ తరువాత 'పిల్ల రైతుబిడ్డలు' అనేకము వెలువడినవి.

గాంధీజీ హరిజనోద్యమప్రభావంవల్ల దేశంలో సాంఘిక-అన్యాయాలు, ఆర్థిక-అసమానతలు తొలగించి న్యాయము చేపారచడానికి హరిజనుడే నాయకుడుగా 'అస్పృశ్య విజయము', 'నందనార్', 'పతిత పావన' వంటి నాటకాలు వెలువడసాగినవి సంఘంలో ఆటడుగున పడిఉన్న మానవునికి ఈ విధంగా నాటక నాయకత్వము లభించింది

ఈ కాలంలో ప్రవర్ధమానమైన ఇంకొక ప్రగ్రియ పద్యనాటకము, గేయనాటకము వావిలాలవారి నందకరాజ్యము, కందుకూరివారి 'వెనిస్ వర్తక చరిత్ర', రెంటాల సుబ్బారావుగారి 'అథిలబింబము' పద్యనాటకాలే, కాని అవి ప్రధానంలోకి రాలేదు ఈ రకం నాటకాలను పునరుద్ధరించినవారు శ్రీ శివశంకర స్వామి వారు 'పద్మావతీచరణ చారణ చక్రవర్తి', 'దీక్షితదుహిత' మొదలైన పద్య, గేయ నాటకాలు రచించి యువరచయితలకు మార్గదర్శకులైనారు వీరి పద్యనాటకాలలో నాటకీయత ముందుకు దూకుతూ ఉంటుంది నేపథ్యగానంద్వారా పాత్రల మనోభావాలను, ఆంతరసంఘర్షణను చూపే విధానానికి తెలుగువారిలో శివశంకరులే ప్రారంభకులు

తెలుగుదేశంలో సరికొత్తభావాలు 1940 నాటికి నెలకొన్నాయి సంఘంలోని అసమానత నశించి సామ్యవాద-ఆర్థిక విధానము అమలులోకి రావలె (9)

నని, దున్నేవానికే భూమి అని నినాదాలు బయలుదేరినవి జమీందారు - రైతు పోరాటాలు ప్రారంభమైనాయి తెలంగాణాలో భూస్వామ్య వ్యవస్థమీద పోరాటము ప్రారంభమైనది. ఆ యా భావాలను ప్రజలలోకి చొప్పించడానికి యువకులు నాటకాలు వ్యాయాసాగినారు దీనితో అభ్యుదయ నాటకసాహిత్యమనే పేరుతో కొత్తరకంనాటకాలు బయలుదేరాయి సుంకర, వానరెడ్డి రచించిన 'ముందడుగు', 'మా భూమి' ఈ అభ్యుదయ నాటకాలకు మచ్చుకునకలు సుంకర, వానరెడ్డి - ఈ జంట రచయితల రచనలతో నాటకసాహిత్యంలో ఇంకో నూతనాధ్యాయము ప్రారంభమైంది ఆ తరువాత కొండముది గోపాలరాయశర్మ, బోయిభీషన్న ప్రభువులు ఈ రకం నాటకాలు రచించినారు ఇవన్నీ వర్గపోరాటాన్ని చిత్రించే నాటకాలు

ఆంధ్ర నాటక కళాపరిషత్తు 1944లో నాటకపోటీల నిర్వహణ ప్రారంభించడంతో నాటకరచనలో పెద్ద మార్పు వచ్చినది అయిదు సంవత్సరాల కిందట రచించిన నాటకాలు పోటీలకు అర్హమైనవి కావని నియమము పెట్టడంతో కొత్తనాటకాలు కోకొల్లలుగా వెలువడసాగినవి శ్రీ పాత్రలు శ్రీలే నిర్వహించవలెనని నియమం పెట్టడంవల్ల శ్రీ పాత్రల కొరతవల్ల శ్రీ పాత్రలను తగ్గించికాని, లేదా అసలు శ్రీ పాత్రలు లేకుండాగాని నాటకాలు వ్రాయడం మొదలుపెట్టినారు హాస్య పాత్రలకు కూడ బహుమతి ఉండడంవల్ల సర్వసామాన్యంగా హాస్య పాత్రను నాటకాలలో ప్రవేశపెడుతున్నారు రచనకుకూడ బహుమతి ఉండడం వల్ల రచయితలలో నూతనోత్సాహము రేకెత్తినది కొత్త కొత్త పుంతలుతోక్కినాటకాలలో తమ వ్యక్తిత్వము ప్రదర్శించవలెనని పట్టుదల బయలుదేరినది ఈ పరిషత్తు పోటీలద్వారా గోపాలరాయశర్మ 'ఎదురీత', ఆచార్య ఆశ్రేయ 'ఈనాడు', 'ఎన్.జి.వో' నాటకాలు వెలుగులోకి వచ్చి ప్రజా హృదయాలను సాంఘిక నాటకాలవైపు దాగా ఆకర్షించినవి ఆశ్రేయ 'ఎన్ జి వో' తో తెలుగు నాటక సాహిత్యంలో ఇంకో నూతనాధ్యాయము ప్రారంభమైంది, రచయితల దృష్టి మధ్యతరగతి ప్రజానీకం జీవిత చిత్రణమీదకు మరలింది

ద్వితీయ ప్రపంచసంగ్రామము ముగిసినా యుద్ధ మేఘాలు ఇంకా కమ్ముకొనే ఉన్నాయి ఈ యుద్ధ మేఘాలను చెల్లబెడదరు చేయడానికి ప్రపంచ వ్యాప్తంగా శాంతి ఉద్యమము బయలుదేరింది, ఈ ఉద్యమప్రభావంతో వచ్చిన

వానిలో ముఖ్యమైనవి ఆత్రేయ 'విశ్వశాంతి', అనిశెట్టి 'శాంతి', గిడుతూరి సూర్యం 'మానవుడు' వీటిలో యుద్ధానికి, శాంతికి సంఘర్షణ చిత్రితమయింది

నాటినుంచి నేటివరకు రైతు కూలీ నమస్కలు, భూమి పోరాటాలు, సాంఘిక అన్యాయాలు, భూస్వామ్య వ్యవస్థ, పెట్టుబడిదారీ వ్యవస్థ, ఉన్నవారికి లేనివారికి సంఘర్షణ, గ్రామీణ నమస్కలు, పంచవర్ష ప్రణాళికలు, అపరాధ పరిశోధన, స్వాప్నికజగత్తు, జానపద గాథలు, రాజకీయాలు, వర్గపోరాటము తెలుగు రచయితలకు కథావస్తువులైనాయి. గత 20 సంవత్సరాలలో వెలువడిన తెలుగు నాటకాల ఇతివృత్తాలలో ఉన్నంత వైవిధ్యము అంతకు ముందెన్నడూ కనిపించదు

నాటక సాహిత్యంతోపాటే ఆదినుంచి నాటికా సాహిత్యము కూడా పెం పొందుతూనే వచ్చింది వీటి ఇతివృత్తాలలోకూడ ఎంతోవైవిధ్యము గోచరిస్తుంది మల్లాది విశ్వనాథశర్మ, భమిడిపాటి కామేశ్వరరావు హాస్యనాటికలకు మార్గదర్శకులైనారు గంభీరమైన నాటికలకు పి.వి.రాజమన్నార్లు ఆదర్శమైనారు కొప్పరపు సుబ్బారావుగారి 'అల్లమురా' గేయనాటికలకు, అనిశెట్టివారి 'శాంతి' మూకనాటికలకు మార్గదర్శకాలైనాయి పద్యనాటికలు, గేయ నాటికలు, రేడియోనాటికలు విరివిగా వెలువడుతున్నాయి

ఇది ఈ శతసంవత్సర తెలుగు నాటకప్రగతి

ఆధునిక నాటక సాహిత్యాన్ని సూక్ష్మంగా పరిశీలిస్తే ఈ కింది లక్షణాలు ప్రముఖంగా గోచరిస్తాయి—

- 1 రైతు, కూలీ, గుమాస్తావంటి సామాన్య మానవుని జీవితచిత్రణ
ఉదా॥ రైతుబిడ్డ, కూలీ, పాలేరు
- 2 గ్రీకు ఐక్యత్రయం వైపుమొగ్గు — ఒకేరంగసజ్జ (Set), ఒకే అంకము కాలము 12-24 గం॥ ఉదా॥ "భయం"
- 3 శ్రీ పాత్రలేని నాటకరచన ఉదా॥ "దొంగవీరడు"
- 4 పరాకాష్ఠలో నాటకము ప్రారంభించడం ఉదా॥ పంజరం, పుస్తకం
- 5 నేపథ్యగానం ద్వారా పాత్రల మానసికావస్థల చిత్రణ
ఉదా॥ దీక్షితదుహిత, గాలిమేడలు, నేతబిడ్డ
- 6 నాటకమంతా ఒకపాత్ర ఇంకోపాత్రతో చెబుతున్నట్లు చిత్రణ
ఉదా॥ "సిఘాధి",

- 7 నాటకంలో ఛాయానాటకము ఉదా॥ భూమికోసం, ఆసామి
 8 నటీనటులను ప్రేక్షకులలో కూర్చోపెట్టడం, వారితో మాటాడించడం
 ఉదా॥ విశ్వశాంతి, గాలిమేదలు
 9 స్వాప్నికజగత్తు చిత్రణ ఉదా॥ తీరనిక్కెలు, గాలిమేదలు

ధర్మవరం రామకృష్ణమాచార్యులు

“అంధభ్రాష నాటకమున కర్త మైనభాష కా”దనే అపోహను తొలగించడానికి నాటకరచనకు పూనుకొన్న మహనీయుడు ధర్మవరం రామకృష్ణమాచార్యులు (1853-1912) సంస్కృతాంగనాటకాలలోవలెనే “వృత్తవాక్య రూపముగ” నాటకాలు రచించడానికి వీరు ఉద్యమించి గద్య, పద్య, గేయాత్మక నాటకరచనకు శ్రీకారముచుట్టినారు వీరి ప్రపంచము తెలుగు నాటకము చిత్రనళియము దీనితో తెలుగులో వచన నాటకయుగము ప్రారంభమైంది అందుకే ఆచార్యులవారిని యుగకర్తగా, ఆంధ్రనాటక పితామహుగా పరిగణించడం

ధర్మవరంబాబు సంస్కృతాంగ పార్శ్వ నాటకరచనా పద్ధతులను రంగరించి ఒకకొంగొత్త నాటకరూపాన్ని సృజించినారు సంస్కృతాంగ నాటకాలలోవలె పద్యాలు, మాటలు పెట్టినారు పార్శ్వనాటకాలలోవలె పాటలు పొందుపరిచినారు ఆంగ్లనాటకాలలోవలె రంగవిభజనచేసినారు దీర్ఘస్వ గతాలు, పూర్వోత్తరరంగాలు చొప్పించినారు వీరి నాటకాలలోని పద్యాలు ప్రబంధపుల్లో కట్టుగా, మహారంజకంగా ఉంటాయి స్వయంగా కొత్తభందస్సులు ప్రస్తరించుకొని పాటలు, రాగమాలికలు, సంవాద కీర్తనలు రచించినారు సామాన్యంగా పాత్ర మానసికావస్థను, అంతరసంఘర్షణను ద్యోతకము చేయడానికి దీర్ఘస్వగతాలు వాడినారు నాటకంలోని నీతినిబోధించే ఉత్తరంగము, ఒకలేఖ వీరినాటకాలలో ఎక్కువగా కనిపిస్తాయి

ధర్మవరంబారు జాతీయవాది, సంఘసంస్కరణాభిలాష తన కాలంలో విజృంభించిన జాతీయోద్యమాలకు, సంఘసంస్కరణోద్యమాలకు వెంటనే ప్రతిచలించి, సందర్భబద్ధి ఉన్నా లేకపోయినా ఆయా ఉద్యమాల స్వరూపాలను తమ నాటకాలలో చిత్రించినారు ‘సంద్రహాస’ నాటకంలో ఉప్పుపన్ను, ప్రమా

లార్జునీయంలో శ్రీ స్వాతంత్ర్యము, 'పాంచాలీ స్వయంవరం'లో విదేశీవస్తు బహిష్కారము ప్రస్తావించడం ఇందుకుదాహరణలు

ఆచార్యులుగారు వ్యజలు, ప్రజాస్వామ్యము వీటి ప్రాముఖ్యాన్ని గుర్తించి 'చిత్రనళీయము', 'పాదుక' నాటకాలలో వ్యజానందోహాన్ని పాఠులనే పేరుతో పాత్రలుగా రంగస్థలంమీద వ్యవేశపెట్టినారు ఈ ప్రక్రియకుకూడ వీరే ఆద్యులు

'మంగళాదీని, మంగళమధ్యాని, మంగళాంతాని' అనే భారతీయ సంప్రదాయాన్ని ధిక్కరించి సారంగధరకథను విషాదాంతంగా రచించి తెలుగులో వ్యవ్యథను విషాదనాటక స్వరూపంగా పేరుపొందినారు

217 పద్యాలు, 63 పాటలు, 15 సంవాదకీర్తనలతో 'చిత్రనళీయము' రచించిన ఆచార్యులవారు పాటలవలన ఎప్పటికీ భావవ్యకటనము సముచితంగా కలుగజాలదని 'అజామిళ' నాటకము పూర్తిగా వదనంలోనే రచించినారు

కథా సంవిధాన నిర్వహణలో, సన్నివేశ కల్పనలో, నాటకీయంలో, వ్యంగ్యవ్యయోగంలో, సాదృశ్యవిపర్యయాలను దొప్పించడంలో, పాత్రమనోవృత్తి చిత్రీకరణలో వారు వ్యజ్ఞావంతులు వారికి కరుణనము అభిమాన రసము

వారు రచించిన 28 తెలుగు నాటకాలలోను 25 పారాణికాలు, 2 చారిత్రకాలు (సారంగధర, రోషనార) వీటిలో నాలుగు (సారంగధర, చంద్రహాస, ముక్తావళి, అజామిళ) విషాదాంత నాటకాలు

ఈ 28లో 14 మాత్రమే ముద్రిత మయినవి తెలుగులోనే గాక ఇంగ్లీషులో 'హర్షింద్ర', కన్నడంలో 'వామనచరిత్ర', 'ఉషాపరిణయము' వారు రచించినారు

కోలాచలము శ్రీనివాసరావు

ధర్మవరంవారిని గురించి చెప్పుకొన్నప్పుడల్లా వారికో ఎన్నో విషయాలలో దీక్షైన కోలాచలము శ్రీనివాసరావుగారిని కూడా పేర్కొనవలసిందే! వ్యభాత చారిత్రక నాటక రూపాన్ని పేరొందిన శ్రీనివాసరావుగారు కేవలము నాటక

కర్తలేగాక మంచి పరిశోధకులుకూడా వారు ఆంగ్లంలో వ్రాసిన "ప్రపంచ నాటకచరిత్ర" (1908) వారి పరిశోధనకు గీటురాయి

శ్రీనివాసరావుగారు మొత్తము ముప్పది నాటకాలవరకు రచించినా ఆందులో ఎక్కువ చారిత్రక నాటకాలు, కొన్ని పౌరాణికాలు, సాంఘికాలు, మఱి కొన్ని చారిత్రక - పౌరాణిక వాతావరణంలో వ్రాసిన కాల्పనిక నాటకాలు.

వీరి మొదటినాటకము 'సునందినీ పరిణయము' (1894-95) 1902 ఫ్యాచల 'సుమనోరమ' నభకు అధ్యక్షతన నాటినందు వారి నాటక రచన ఇలోధికంగా సాగింది

శ్రీనివాసరావుగారు "చారిత్రక నాటక పితామహులుగా" ప్రఖ్యాతి పొందినారు ఈ ఖ్యాతిని వీరికి సంపాదించిపెట్టిన నాటకము "రామరాజు చరిత్రము" లేదా Fall of Vijayanagara తల్లికోట యుద్ధంలో తన రాజ్యాన్ని కోల్పోయి విజయనగరం సామ్రాజ్యపతనానికి కారకుడైన రామరాజు కథ ఈ నాటకానికి ఇతివృత్తము ఇందులోని రుస్తుం పాత్రకు, తద్వారా ఈ నాటకానికి ఖ్యాతిని తెచ్చిపెట్టినవాడు 9 బల్లారి రాఘవ 1918లో ఈ నాటకాన్ని ప్రవర్తించరాదని ఆంగ్ల ప్రభుత్వము నిషేధించడమే నాడు ఈ నాటకానికి గల ఖ్యాతిని తెలియజెప్పిస్తుంది

వేదం వేంకటరాయశాస్త్రి

సంస్కృత యావక రసమునేగాక హూణరూపక 'రసింబుగూడ నుదరంబు నిండార దిగద్రావి గర్రున తేచిన" నాటక కర్త వేదం వేంకట రాయ శాస్త్రిగారు (1853-1929) శాస్త్రిగారికి ఆంధ్రదేశమన్నా, ఆంధ్రభాష అన్నా మహాభిమానము ఈ అభిమానము పేరకాగా ఆంధ్రులధీశక్తికి శౌర్య పరాక్రమాలకు ప్రతీకలుగా 'ప్రతాపరుద్రయము', 'బొబ్బిలి యుద్ధము' అనే రెండు చారిత్రక నాటకాలు రచించినారు మూడవ నాటకము "ఉష" - పౌరాణికము సంస్కృత నాటక ప్యాశస్త్యాన్ని తెలుగువారికి తెలియజేయడానికి సంస్కృతంనుంచి 'కాకుంఠలము', 'రత్నావళి' మొదలైన రూపకాలు అనువదించినాడు పాశ్చాత్యుల భాషావాదానికి శిలాశాసనముగా "గ్రామ్యభాషా నిబంధనము" అనే లక్షణ గ్రంథాన్ని రచించినారు సంస్కృత లక్షణగ్రంథమగు "సాహిత్య దర్శనము" అనువదించినారు

శాస్త్రిగారి స్వతంత్ర నాటకాలలో సంస్కృతాంగ నాటకరీతులు రెండూ గోదరిస్తాయి వీరి నాటకాలు గద్య, పద్య, గేయాత్మకాలు సంస్కృతనటక లక్షణాలను ఎక్కువగా పాటించినా ఆంగ్ల నాటకాలలోవలె అంకాలను “స్లములు” అనే పేరుతో రంగాలుగా విభజించినారు

కథావిన్యాసంలో, సజీవపాత్ర సృష్టిలో, రసపోషణలో శాస్త్రిగారు సిద్ధహస్తులు వారి కథావిన్యాసం నైపుణ్యానికి “ప్రతాపరుద్రీయము”, వారి సజీవ పాత్ర సృష్టికి ‘యంగంధరుడు’, ‘పేరిగాడు’, చెకుముకిశాస్త్రి’, రసపోషణకు ‘చొచ్చిలి’ ఉత్తమ ఉదాహరణలు వీరరసంతోపాలు హాస్యరసము వేదంవారి అభిమానానికి పాత్రమైనది అక్కడక్కడా పూర్వకాలపు మోటుహాస్యము తగుక్కుమన్నా మొత్తంమీద హాస్యరసాన్ని బాగా పోషించినారనే చెప్పవలె ప్రతాపరుద్రీయంలోని హాస్యము ఉత్తమ హాస్యానికి, ‘ఉష’, ‘చొచ్చిలి’ నాటకాలలోని హాస్యము సీదహాస్యానికి ఉదాహరణలు

పాత్రోద్భవ భాషాప్రయోగంలో శాస్త్రిగారి నైపుణ్యాన్ని ప్రతాప రుద్రీయము చాటి చెబుతుంది కథ బిగింపు, పాత్రచిత్రణ ప్రతిభ ఈ నాటకాలలో పరాకాష్ఠను అందుకొన్నాయి అడుగడుగునా హాస్యము తోణికినలాడుతుంది ‘పేరిగాని ‘దర్బారు సీను’, పిచ్చివాని సీను హాస్యరసానికి ఆటపట్టులు పిచ్చి వాని రంగాలు ద్వ్యర్థి కావ్యాలవలె నడుస్తాయి తెలుగు నాటకసాహిత్యానికి అది అమూల్య మణిభూషణము

తెలుగు నాటకాలలో వ్యప్రథమంగా అంతర్నాటకము ప్రవేశపెట్టినది శాస్త్రిగారే ఉదా॥ ప్రతాపరుద్రీయము

వేదంవారి స్వతంత్ర నాటకాలు 3, అనువాదాలు 7

గురజాడ వేంకట అప్పారావు

తెలుగునాట శృంగార గాథలనే ఎక్కువగా రూపొందించుతున్న కాలంలో అతిక్లిష్ట సాంఘికజీవితాన్ని చిత్రించడానికి పూనుకొన్న నాటకకర్త గురజాడ వేంకట అప్పారావు వ్యావహారిక భాషావాదానికి పట్టుకొమ్మ అప్పారావుగారు (1862-1915) నాటకాలు వ్యావహారికభాషలో రచించి మెప్పించుపిచ్చునని నిరూపించడానికి అతిక్లిష్ట సాంఘిక సమస్యలతోకూడిన ‘కన్యాశుల్కం’ అనే

నాటకము 1892లో అప్పారావుగారు రచించినది ఆ సంవత్సరమే లభి
 ఎదర్చితమై ఎంతో మెప్పును పొందింది

అప్పారావుగారి అపూర్వసృష్టి "కన్యాశుల్కం" సంభాషణలు
 సుపదంలో, సన్నివేశకల్పనలో, మనస్తత్వ చిత్రణలో, వ్యవహారికభాషా
 పయోగంలో అప్పారావుగారి ప్రతిభ ఈ నాటకంలో గోచరిస్తుంది నాటి సమా
 జంలోని వివిధ తరగతులవారు ఈ నాటకంలో మనకు తారసిల్లుచారు ఆనాటి
 సాంఘిక జీవితము, సమాజంలోని వైరుధ్యాలు ఇందులో మనకు కళ్లకుకదితాయి

"కన్యాశుల్కం" ఆసాంకము హాస్యరసంతో తొణికిసలాడుతూ 'ఇది
 ఒక పెద్ద ఎగ్జాంప్లూ' అనిపిస్తుంది కాని ఇంత హాస్యంవెనక గొప్ప
 గుర్తింపు దాగివున్నది ఈ నాటకంలోని ప్రతివాత్య అగ్నిపరీక్షను ఎదుర్కొం
 బంది ఎవరైనా గోచరించుచున్నా దానికనుగుణంగా రంగురంగు గాజుముక్కలు
 కనిపించినా ప్రదర్శించి ఎంటిది 'కన్యాశుల్కం'

ఈ నాటకంలోని పాత్రలు జీవకళతో ఉట్టిపడుతూ తెలుగువారి
 స్వాభావాల్లో చాటుకుపోతాయి ఆంధ్రనాటక సాహిత్యాన్ని తీర్చిదిద్ది, తెలుగు
 కవి అప్పారావుగారు అర్పించిన పాత్రలు గిరీశం, మధురవాణి

ప్రదానరీత్యంవలెనే కన్యాశుల్కంకూడ రెండుమూడు రాయలు
 ప్రదర్శించి తగినంత పెద్దనాటకము అందుచేతనే దానిలో స్వాగతము తక్కువ
 మాండలిక పదాలు, ఇంగ్లీషుపదాలు ఎక్కువగా వాడడంవల్ల అన్ని తరగతుల
 వారికి ఇది సుబోధకము కాదనె అభిప్రాయ మెక్కువగా పండితులలో వ్యాపించి
 ఉంది ఎవైనా క్లిష్టమైనట్లు "కన్యాశుల్కం గొప్పది జీవితమంత గొప్పది"

సాంఘిక నాటకాలనేకాక చారిత్రక నాటకాలనుకూడ వ్యావహారిక
 భావతొ రసవంతంగా రచించవచ్చునని "బిల్లాణియ" నాటకంలో రుజువుచేశారు
 అప్పారావుగారు అయితే దురదృష్టవశాత్తు ఇది పూర్తికాలేదు పూర్తికాని ఇంతో
 నాటకము 'కొండు భట్టియం' ఇది ఆనాటి సాంఘిక జీవితానికి ప్రతిబింబమే
 కాని కన్యాశుల్కంలోని శీర్షనైపుణ్యం ఇందులో గోచరించదు, కాని కన్యాశుల్కం
 లోని పాత్రల నమూనాలు ఇందులో గొప్పరిస్తాయి

పానుగంటి లక్ష్మీనరసింహారావు

‘అంధ్రా షేక్స్పియర్’, ‘అభినవ కాళిదాసు’ అని పేరుగాంచిన ‘బహు సరస నాటకరచనా వటిపులు’ పానుగంటి లక్ష్మీనరసింహారావుగారు (1865-1940) పానుగంటివారు సంస్కృతాంధ్రాంగ్ల పండితులు గ్రాంథిక వాది నాటకాలలో తేటగీతి, ఆటవెలది వంటి డేశభండస్సులేగాని లయవ్యధాన మైన గణ భండస్సులు వాడరాదని వారి సిద్ధాంతం

వీరు రావభక్తులు కావడంవల్ల రామాయణాన్నంతటినీ - ఉత్తర రామాయణము మినహా - నాలుగు నాటకాలుగా రచించినారు గాంధీకవాదులైన సంభాషణలు తీవ్ర గాంధీకంలోగాక అందరకు అర్థమయ్యే సులభ గాంధీకంలో వ్యాసినారు వీరి నాటకాలలో ఎక్కువభాగము గద్య పద్యాత్మకాలు వీరు అంకాలను రంగాలుగా విభజించలేదు సంస్కృతనాటక లక్షణాలనే ఎక్కువగా పాటించినారు పాత్రోచిత భాషావాదము వీరికి నచ్చినట్లులేదు ఎక్కడా పాత్రోచిత భాష నుపయోగించలేదు

‘సారంగధర’ నాటకమును మోదాంతంగా రచించిన వీరు చివరిదశలో తమ అభిప్రాయము మార్చుకొని ‘పూర్ణిమ’, ‘రాత్రి స్తంభము’ అనే నాటకాలను విషాదాంతంగా వ్యాసినారు అట్లాగే తమ నాటకాలలో బహుళంగా పద్యాలు వ్రాసిన వీరు ‘పద్మిని’, ‘విచిత్ర వివాహము’, ‘రాత్రి స్తంభము’ అనే నాటకాలను పూర్తిగా పదనంలోనే వ్యాసినారు.

సంభాషణారచన, సన్నివేశకల్పన, పాత్రోన్మీలనము పానుగంటివారి పొత్తు సంభాషణలు ఉత్తీ వై చిత్రితో శోభిస్తూ జనరంజకంగా ఉంటాయి అయితే మధ్యమధ్య ఉపన్యాసదోరణి, దీర్ఘ స్వగతాలు, పద్యమాలికలు, పునరుక్తులు నాటక గమనానికి కొంత ఆటంకము కలిగిస్తాయి

పానుగంటివారు హాస్యరచనలో సిద్ధహస్తులు రకరకాల హాస్యము వీరి నాటకాలలో లభ్యమవుతుంది అయితే వీరి హాస్యము ఉరకలు పెడుతూ ఒక్కొక్కప్పుడు గంభీర రంగాలను చెడగొట్టడంకూడా కద్దు. నిత్యజీవితంనుండి ఉపమానాలు ఎన్నుకోవడంలో వీరు వ్యజ్ఞావంతులు

వీరి పౌరాణిక నాటకాలు 7, చారిత్రక నాటకాలు 7, కాల্পనికాలు 11, సాంఘికాలు 5, వెరళి-30, ప్రహసనాలు 12.

చిలకమర్తి లక్ష్మీనరసింహము

ప్రసిద్ధ నాటకకర్తగా, హాస్యనవలా రచయితగా, సంఘ సంస్కర్తగా శ్రీ చిలకమర్తి తన దేశానికి, భాషకు ఎనలేని సేవ చేసినారు దేశభిమానము, ఆంధ్రాభిమానము, హరిజనోద్ధరణము - ఇవి అన్నీ ఆయనకు సహజగుణాలు

1899 జనవరిలో ఇమ్మానేని హనుమంతరావు నాయుడుగారు తమ హిందూనాటక సమాజం కోసము కీచకవధను నాటకంగా వ్యాసి ఇమ్మని పంతులు గారిని కోరినారు పంతులుగారు అందుకు అంగీకరించినారు ఇదే వారి నాటక రచనకూ, గ్రంథరచనకూ కూడా ఆరంభము

పంతులుగారు మొత్తము వది స్వతంత్ర నాటకాలను రచించినారు, పార్వతీ పరిణయాన్ని, 12 భాసనాటకాలను అనువదించినారు ఇవికాక ఎన్నో ప్రహసనాలను కూడా వ్యాసినారు

పంతులుగారి స్వతంత్ర నాటకాలన్నీ ఎవరో ఒక సమాఖంబారు కోరగా వ్రాసి ఇచ్చినవే! ఈ నాటకాల కథలన్నీ తెలుగుదేశమున ప్రఖ్యాతాలే! కీచక వధ, ద్రౌపదీ పరిణయము అన్న రెండు నాటకాలు రాజమహేంద్రవరంతోని హిందూనాటక సమాజంకోసము వ్రాయబడినవి ఆ నటులలో ఎవరికీ పద్యాలు పాడటం రాకపోవడంవల్ల అవి ముందు నచిన నాటకాలుగా మాత్రమే వ్రాసినారు ఆ తరువాతి ప్రయత్న సమయంలో పద్యాలు పొందుపరచడంజరిగింది

పంతులుగారి నాటకాలలో 'గయోపాఖ్యానము' ఎంతో ప్రఖ్యాతి చెందిన నాటకము నాలుగు దశాబ్దాలపాటు ఈ నాటకాన్ని ప్రదర్శించని సమాజము ఆంధ్రదేశంలో లేదంటే అతిశయోక్తి కాదు

ద్యౌపదీ పరిణయము, శ్రీరామ జననము, గయోపాఖ్యానము వంటి నాటకాలలో ఆంధ్రకేశరి టంగుటూరి ప్రకాశం పంతులుగారు శ్రీ పాత్రలు ధరించి అద్భుతంగా నటించేవారని చిలకమర్తివారే తమ స్వీయచరిత్రలో చెప్పుకొన్నారు

గయోపాఖ్యానానికి ఇంత ప్రఖ్యాతి రావటానికి ఆ నాటకంలోని పద్యాలు కూడా ఒక ముఖ్యమైన కారణము. పంతులుగారి వచనంవలెనే పద్యంకూడా ఎంతో సరళంగా ఉండి, పండిత పామరులను సమంగా రంజింపజేస్తుంది

వీరు వ్యాసిన మరో మంచి నాటకము 'ప్రసన్న యాదవము' ఇందు లోని కథ సరకాసురవధ, నటులనుదృష్టిలో ఉంచుకొని నాటకాలు వ్రాయడం చిలకమర్తివారిలో పరాకాష్ఠను అందుకొన్నది

తిరుపతి వేంకటకవులు

దివాకర్ల తిరుపతిశాస్త్రి (1871-1919)

చెళ్లపల్లి వేంకటశాస్త్రి (1870-1950)

సంగీత నాటకసాహిత్యాన్ని పరాకాష్ఠకు తీసుకొనివెళ్ళినవారు తిరుపతి వేంకటకవులు ఆంధ్ర మహా భారతరమీచ వారికి భక్తి, అనురక్తి మెండు అందువల్ల భారతకథి సంకటిని ఆరు నాటకాలుగా రూపొందించినారు ఈ ఆరు ప్రదర్శన యోగ్యమైనవే అయినా వాటిలో 'పాండవోద్యోగము', 'పాండవ విజయము' అనే నాటకాలు రెండూ కలిసి వేలకొలదిసార్లు ప్రదర్శితమై యాచి దాండ్రలోనూ ఎవలేని ప్రజాభిమానాన్ని చూరగొన్నవి తిరుపతివేంకటకవుల పేరు చెప్పితే పాండవనాటకాలు, పాండవనాటకాల పేరు చెప్పితే తిరుపతి వేంకటకవులు స్మృతికి వచ్చేటంతగా ఇవి ఖ్యాతి గడించినవి

తిరుపతి వేంకటకవుల నాటకపద్యాలలోని ప్రహసన లక్షణము వ్యసన్నతా గుణము అలలితలలిత పదాలతో, మృదు మధురోక్తులతో సామాన్య జనానీకానికి సైతము అర్థమయ్యే భాషలో పద్యాలు రచించి ప్రజాహృదయాలను ఆకట్టుకొన్నారు భారతకథ చాలా పెద్దది అందులోనుంచి నాటకంలో నిబంధించ దానికి నాటకీయతగల ఘట్టాలను ఎన్నుకోవడంలో తిరుపతివేంకటకవుల ప్రతిభ గోచరిస్తుంది వారు ఎన్నుకొన్న ఘట్టాలు నాటకీయతతో తొణికిసలాడుతూ ఉంటాయి వారి పాండవ నాటకాలలో శ్రీ పాత్రలకు ప్రాధాన్యము తక్కువ అందువల్ల ప్రదర్శించడానికి ఎక్కువ అనువుగా కూడా ఉంటాయి

తిరుపతివేంకటకవులు సంస్కృతనాటక లక్షణాలనే ఎక్కువగా అనుసరించినారు అంకాలను రంగాలుగా విభజించకుండా విష్కంభాదులను ప్రవేశ పెట్టిన ఈ ఆయితే వందలకొలది పద్యాలను రచించినా పాటలు చొప్పించలేదు. వీరు పాండవ నాటకాలలో ఎక్కువగా ఆంధ్రమహాభారతాన్నే అనుసరించినా, పాత్ర చిత్రణలో, సన్నివేశ కల్పనలో అక్కడక్కడా స్వతంత్రించినారు ధర్మరాజు, అశ్వత్థామల పాత్ర చిత్రణ, కృష్ణరాయభారరంగంలో సన్నివేశ కల్పన వీరి రచనా నైపుణ్యానికి నిదర్శనాలు

వీరు రచించిన స్వతంత్ర నాటకాలు 14, అనువాదాలు 7, ప్రహసనాలు 5

కాళ్లకూరి నారాయణరావు

శ్రీ కాళ్లకూరి నారాయణరావుగారు నాటకకర్తగా చిరస్మరణీయులు కావడానికి వారి చింతామణి, వరవిక్రయ నాటకాలు మూలకారణాలు ఆ నాటకాలు బహుళంగా ఎగదర్చింపబడి, విజయవంతమైనవి

కాళ్లకూరివారి సాంఘిక నాటకాలు మూడు-చింతామణి, వరవిక్రయము ముఖ్యమైనవి ఈ మూడూ కూడా ఆనాడు సంఘంలో ప్రబలంగా ఉన్న దురాచారాలకు ఖండించడానికి వ్యాసినవే ఈ మూడింటిలోను వరుసగా వేశ్యానిమన్య, వరవిక్రయ సమస్య, మద్యపాన సమస్య లత్యితమైనవి వీరి ప్రాచీననాటకమూ ఒకేవిధంగా సాగింది-అంటే మంచివాడు నడ్డునా సంపన్నుడు అయిన ఒక బానిసకు కుటుంబానికి చెందిన గృహస్థు సేవీతుల ప్రోద్బలంవల్ల దురాచారాలకు లొనుకావడం, భార్యాపుత్రాదులను విడనాడడం, తరవాత తన తప్పు తెలుసుకొని దారికి రావడం కొంత విలక్షణమైనది వరవిక్రయమే! ఇందులోని ప్రధాన భూమిక మొదటినుంచీ పిసినారే!

ఈ నాటకాలన్నింటిని ప్రకరణాలు అన్నారు కాళ్లకూరివారు

‘చింతామణి’ నాటకం చివరి అంకంలో ఇది కృష్ణ కర్ణామృత కర్త అయిన లీలాకుమరి కథగా పేర్కొనబడినప్పటికీ పూర్తిగా సాంఘికంగా నడిచింది. సరళమైన పద్యరచన దీని విజయానికి ఒక కారణము సుద్భిసెట్టిపాత్ర చిత్రణ కూడా మరొక ముఖ్యకారణము సుద్భిసెట్టిపాత్ర తెలుగులో రూఢిపాత్రల (type characters)కు మంచి ఉదాహరణ,

కన్యాశుల్కము పోయి వరకుల్కము జాతిని పీడించడం ప్రారంభించిన వోజులవి ఆ దురాచారాన్ని విమర్శిస్తూ వ్యాసిన నాటకము వరవిక్రయము. ఎవరినైనా లోభిగా చెప్పదలచుకొంటే ఇందులోని ప్రధానభూమిక పేరుతో సింగరాజు లింగరాజు - అంటారు

పైన పేర్కొన్న మూడు సాంఘికనాటకాలు గాక ‘చిత్రాభ్యుదయము’ ‘పద్మవ్యూహము’ అన్న మరి రెండు నాటకాలనుకూడా కాళ్లకూరివారు వ్రాసినారు

‘చిత్రాభ్యుదయము’ సారంగధరుని గురించిన కథ సారంగధరుని గురించి ప్రచారంలో ఉన్న కథలన్నీ అప్రామాణికాలని భావించి చిత్రాంగీ-సారంగధరులకు వివాహము చేస్తూ వ్యాసిన కాల্পనిక నాటకమిది దీనికి వ్యాసిన

నుదీర్ఘమైన ఉపోద్ఘాతంలో సారంగధర చరిత్రను గురించిన నిఘానికలను గూర్చి విపులంగా రచయిత చర్చించినారు

‘పద్మవ్యాహు’ వీర - అద్భుతరసస్కనము అభిమన్యుని చంపడంలోవచ్చే ఐదు అరుమానాలకు తాము ఇందులో సమాధానము చెప్పినామని రచయిత చెప్పకొన్నారు ఇది ప్రదర్శనయోగ్యమైన నాటకము

పి వి. రాజమన్నారు

పద్యాలు, పాటలు లేని నాటకాలు నాటకాలా? అనే రోజులలో వచన నాటకాలకు ఆదరణలేని రోజులలో, అభూత కల్పనలతో పౌరాణిక, చారిత్రక నాటకాలు కుప్పతిప్పలుగా వెలువడుతున్న రోజులలో వాస్తవికతకు ప్రాధాన్యమిస్తూ వచన నాటకయుగానికి మరొకసారి నాందీ వాచకము పలికిన నాటకకళావేత్త పి వి రాజమన్నారు ‘తప్పెవరిది?’ అనే వీరి వచన సాంఘికనాటకంలో తిరిగి మరోమారు వచన నాటకాలకు ఆదరము లభించింది ఒకవిధంగా ‘తప్పెవరిది?’ నాటకంతో తెలుగు నాటకరంగంలో నూతనయుగము ప్రారంభమైంది

ప్రాచ్య పాశ్చాత్య నాటకరీతులను బాగా అవలోదర చేసిన సంస్కృతి గలవారు రాజమన్నారుగారు నేటి సమాజంలో శ్రీ - ముఖ్యంగా వేళ్య స్వాతంత్ర్యము, తిరుగుబాటు వీరి అభిమానవిషయాలు ఇబ్బిస్, చెకోవ్ ప్రభావం వీరి మీద ఎక్కువ కనిపిస్తుంది ఇన్ సన్ నాటకము ‘బొమ్మరిల్లు’ (Doll, House) లో నాయిక ‘నారా’చాయలు, తిరుగుబాటుతత్వము రాజమన్నారు ‘తప్పెవరిది?’, ‘ఎమి మగవాళ్ళు?’ రూపకాల నాయికలలో పూర్వగతరాయి తప్పెవరిది? నాటకంలోని నాయిక తనను అనుమానించిన మునలిధర్తను దులిపివేస్తుంది ‘ఎమి మగవాళ్ళు?’ చాటికలోనినాయిక కనకాంగి మంగళసూత్రాలను తెంచి పారవేస్తుంది

‘మనోరమ’ నాటకము రాజమన్నారు నాటకరచన శిల్పానికి పరాకాష్ఠ దిక్కులేని పక్షి మనోరమను తన జీవితరేఖను తానే స్వశక్తితో తీర్చిదిద్దకొన్నదిట్టగా చిత్రించి, ఆమెద్వారా శ్రీ తన స్వశక్తిమీద తాను ఆధారపడవలెనని సందేశమిచ్చినారు వీరి నాటకాలలో, నాటకాలలో అంతర్వాహినిగా “లోకం ఇంకా ప్యేమిందడం నేర్చుకోవలె” అనే సందేశము ప్రవహిస్తూ ఉంటుంది

సంభాషణలు సరిపడంలో, వ్యంగ్య ప్రయోగంలో రాజమన్నారు సిద్ధ హస్తాలు వీరి సంభాషణలు పారక, ప్రేక్షిక హృదయాలలో నూటిగా నాటుకొంటాయి

రాజమన్నారు అపూర్వసృష్టికి మనోరమ, కనకాంగి, సుధ, జయశ్రీ పాత్రలు తార్కాణలు వీరి రచనలు సందేశవ్యధానాలు

రాజమన్నారు ప్రచురించిన నాటికలు 15 ఆయన వ్రాసిన నాటకాలు రెండింటిలో మనోరమ ఒక్కటే ప్రచురితము

కొప్పరపు సుబ్బారావు

నాటకరచనలోనేగాక, నాటకకళలోని వివిధశాఖలలో నిష్ణాతులు కొప్పరపు సుబ్బారావుగారు (1896-1957) ఉత్తమ ప్రయోక్త పాఠ్య. పాఠ్యత్య నాటక సాహిత్యాన్ని, నాటకరంగాన్ని అధ్యయనము చేసినవారు కావడంవల్ల కొప్పరపువారి నాటకాలు నాటికీయతతో, కొత్తపోకడలతో, కొత్త వ్యాఖ్యలు-ఆకర్షణలతో తొణికిసలాడుతూ ఉంటాయి వీరి నాటకాలలో నటనకు కొత్తకొత్త ప్రయోగాలకు తావు ఎక్కువ శ్రీ పాత్య చిత్రణలో, సంఘర్షణ చిత్రణలో వీరు ఐహు ప్రజ్ఞావంతులు వీరు సృజించిన రోషనార, తార, నూర్జహాన్ నజీవమూర్తు ఈ పాత్యల హృదయాలలో చెలరేగిన సంఘర్షణను విస్పష్టంగా ద్యోతకము చేసే ఆ యా పాత్రల అంతర్దీప్తిని ప్రేక్షకుల కన్నులకు కట్టేటట్లు చేసినారు సుబ్బారావుగారు

హాస్యరసపోషణలో వీరు దిట్టలు "రోషనార" లోని హాస్యపాత్రలు రజాక్, దావూద్ కలకాలము నిలిచే పాత్రలు

నాటక రచనలోనేకాదు, నాటికారచనలోకూడ వీరు సిద్ధహస్తాలు. ఏకాంకిలకు విలువ, బహుళ ప్రధారము కలిగించింది సుబ్బారావుగారే. వీరి ఏకాంకికలు 'నేటి నటుడు', 'చేసినపాపం' ప్రయోగానికి వారు పొందుపరిచిన సూచనలు అమూల్యమయినవి 'అల్లీమురా' గేయనాటిక, అది ఇంగ్లీషునాటికకు రాయ అయినా తెలుగుదనాన్ని పొదుపుకొన్నది, నాటికీయతకు ఆటపట్టు అందు చేతనే ఈ నాటిక వందల వర్షాలూ ప్రదర్శితమై ప్రజల మెప్పును పొందింది 'అల్లీమురా' నేటి సామాజిక జీవితానికి ప్రత్యేక వాఖ్య 'నేటి నటుడు' నేటి తెలుగు నాటకరంగంలోని వెలిప్రేకడలపై నిశిత విమర్శ

లిటల్ థియేటర్ ఉద్యమంద్వారా వీరు తెలుగు నాటకరంగానికి ఎంతో సేవ చేసినారు నుద్దారావుగారు రచించిన 4 నాటకాలు 3 ఏకాంకికలు ముద్రితమయినవి

ఆశ్రయ

పీడిత ప్రజాకోటికి సాహిత్య పృథినిధి ఆదార్య ఆశ్రయ ఏ మూల ఏ అన్యాయము జరిగినా వెనువెంటనే పృథివలనము ఆశ్రయ హృదయంలో పొంగి, కలంలోనుంచి దూసుకొని వస్తుంది అందుచేతనే ఆయన నాటక సాహిత్యంలో సమకాలీన జాతీయ, అంతర్జాతీయ, రాజకీయ, సాంఘిక సమస్యలు, సంఘటనలు త్రివరూపంలో పృథివించిస్తూ ఉంటాయి ఈనాడు' నాటకము భారతదేశంలో 1947, 48 సంవత్సరాలలో జరిగిన మతకలహాలకు, 'వాస్తవం' 1950 నాటి ఆంధ్రదేశ రాజకీయాలకు, 'ప్రగతి' మారజాయధ నిర్మాణానికి, 'విశ్వకాంతి' శాంతి ఉద్యమానికి పృథికలు

ఆశ్రయ వాస్తవికతా వాది తనచుట్టూ ఉన్న జీవాలన్ని నిశీరంగా పరిశీలింది స్పష్టంగా విశ్లేషించి తన నాటకసాహిత్యంలో పృథివించిప చేసినాడు ఆశ్రయ

ఆయన వాస్తవిక రూపకాలలో ఉత్తమమైనది ఎన్ జి వో' మధ్య తరగతి జీవితాన్ని, వాళ్ళ మిథ్యా పృమాణాలను, పీడిత జాతుల అష్టకష్టాలను ఇందులో పృథిభావంతంగా చిత్రించినారు రచయిత ఆయన వ్యాసిన ఎన్నో నాటకాలలో ఇట్టి వాస్తవిక జీవిత చిత్రణే మనకు కనిపిస్తుంది

ఆశ్రయ వ్యాసిన ప్రతీక రూపకాలలో 'భయం', 'విశ్వకాంతి' పేర్కొనదగ్గవి రచనలోను, పాత్ర పోషణలోను పరిపుష్టమైన నాటకము 'అశోక సమృద్ధి'

వర్తమాన నాటకరీతులు

గత రెండుమూడు దశాబ్దాలుగా వస్తున్న తెలుగు నాటకసాహిత్యంలో విభిన్నరీతులు కానవస్తున్నవి వీటిని జాగృతగా పరిశీలిస్తే రెండు విషయాలు స్పష్టంగా తెలుస్తవి- మొదటిది నాటకకర్తలు రంగస్థల ప్రదర్శనానికి అనుకూలంగా ఉండే నాటకాలను ఎక్కువగా వ్యాస్తున్నారు వెనక వంద సంవత్సరాలలో ఏదె సాహిత్య గౌరవానికి అంతగా ప్రాముఖ్య మివ్వక, ఎదర్శనానుకూల

తనే ఎక్కువ ప్రాముఖ్యమిస్తున్నారు ఇంక రెండవది నాటకాలకంటే నాటికలు ఎక్కువగా వ్రాస్తున్నారు దీనికి కారణము నాటక సమాజాల ఆర్థికస్థితి అని పేర్కొనవచ్చు ముఖ్యంగా శాస్త్రాహిక నాటక సమాజాలు చాల వరకు నిధుల ఉత్సాహమే పెట్టుబడిగా స్థాపించబడతాయి అందుచేత సమాజంవారు నాటికలనే ఎక్కువగా ప్రదర్శిస్తున్నారు

నాటకరచనలో కనిపించే మరో విశేషము - పౌరాణిక, చారిత్రక నాటకాలన్న సాంఘిక నాటకాలు ఎక్కువగా వెలువడటం అప్పదప్పుడు చారిత్రక నాటకాలు వెలువడుతున్నా, పౌరాణిక నాటకాల సంఖ్య రానురాను తగ్గిపోతున్నది

ఈ రచనానీతులను కిందివిధంగా విశ్లేషించి చూపబడుచు-

1 పౌరాణిక నాటకాలు ఈ నాటకాలు ఇప్పుడు దాదాపు ఎవరూ రచించడంలేదు కాని ఈ నాటకాలలో ముఖ్యలక్షణము వాని ఆధునికత పౌరాణిక గాథలను ఆధునిక భావాలకు అనుగుణంగా వ్యాఖ్యానించడం ఈ నాటకాల ప్రత్యేకత

ఉదా॥ దివోదాసు, రాగవాసిష్ఠం

2 చారిత్రక నాటకాలు వెనుకటి కాలంలో చారిత్రక నాటకాలు జారిని ఉత్తేజపరచడానికి వ్యాసినవి కాని ఈ కాలంలో వ్యాస్తున్న వన్నీ వ్యక్తి చరిత్రలు ప్రధానంగా కల నాటకాలు (character plays)

ఉదా॥ సరసన్నభట్టు, ఆశోక సమ్రాట్, విశ్వంతర

ఈ చారిత్రక నాటకాలలో 'విశ్వంతర' బౌద్ధ చరిత్ర ఆధారంగా వ్యాసినది ఎంతో పరిశోధన పలితంగా వెలువడిన రచన ఇది 'ఆశోక సమ్రాట్'లో నాటకీయ సంఘర్షణ, వ్యక్తి శీల నిరూపణ ముఖ్యంగా సాగింది ఇటీవల చారిత్రక రూపకాలను వ్రాస్తున్నవారిలో శ్రీ ఎన్ వి ఆర్ కృష్ణమూదార్యులు గారు ప్రముఖులు

3 సాంఘిక రూపకాలు సాంఘిక రూపకాలలో తిరిగి అనేక ఉప విభాగాలున్నాయి అందులో కొన్నింటిని మాత్రమే కింద పేర్కొనడం జరుగుచున్నది—

1 సంఘానికి వ్యక్తికి మధ్య సంఘర్షణ

ఉదా॥ యన్ జి వో

2 భూస్వాములకు, రైతులకు మధ్యసంఘర్షణ

ఉదా॥ కూలీ, పాలేరు

3 ఒక వర్గం అగదాట్లు

ఉదా॥ నేరబిడ్డ

4 ఒక వ్యక్తి శీల చిత్రణ

ఉదా॥ కీర్తిశేఖరులు, మాస్టర్ జీ.

5 స్వాప్నిక జగత్తుకు, నిత్య జీవితానికి గల అంతరాన్ని పృథ
ర్థించే నాటకాలు

ఉదా॥ గాలిమేడలు, తీరని కోరికలు

6 మనస్తత్వ నిరూపక రచనలు

ఉదా॥ ఆత్మవంచన

ఇవి అన్నీ ఇతివృత్త నిర్మాణానికి సంబంధించిన రీతులు ఇక రచనావిధానానికి
సంబంధించినవి

7 ప్రహసనాలు, ప్రహసనప్రాయాలైన ఆహ్లాదరూపకాలు

ఉదా॥ నాటకం, తుఫాను

8 గేయ రూపకాలు, పదన గేయరూపకాలు

ఉదా॥ మహోదయం, ఆశ, అల్లిముర

9 శృంగార రూపకాలు లేదా రేడియో నాటికలు శతాధికంగా వ్రాయ
బడుతున్న ఈ రూపకాలలో ముఖ్యమైనవిగా కొన్నింటిని పేర్కొ
నడం సాహసము గోరాశాస్త్రి, హిరశ్రీ, అమరేంద్ర పృథ్వీ
శుని ఈ ప్రక్రియలో ఎంతో కృషిచేసినారు

ద్వితీయ భండము

దర్శకత్వము

(DIRECTION)

1 | దర్శకుడు - దర్శకత్వము

నాటకప్రయోగము ఒక కళ ఈ ప్రయోగానికి సూత్రధారుడు దర్శకుడు నాటకము మొదట రచయిత ఊహలో పుట్టి, స్థూలంగా ఒక రూపాన్ని సంతరించుకొన్నప్పటికీ తరవాత దాన్ని రంగస్థలంమీద ఎదర్పించేవరకూ పరిపూర్ణత కల్గదు రచయిత నిర్మించిన ఒక బొమ్మకు ప్రాణముపోసి, దానిచేత ఆడించి, పాడించి, మాటాడించే ప్రజ్ఞ దర్శకునిదే ఒక నాటకంలో రచయిత యొక్క సాహిత్యప్రతిభ ఎంత ఉన్నా - అది, ఆ నాటకాన్ని సజీవంగా, రంగస్థలంమీది పృథర్విందశంకోసం దర్శకునకూ సాంకేతిక నిపుణులకూ నటి నటులకూ అవసరమైన సూచనాత్మక సృష్టి మాత్రమే అసలు, రంగస్థల కళ (Theatre Art) సమష్టి కళ (group art) ఇందులో దర్శకుడు సాంకేతిక నిపుణులు, నటీనటులు మొదలైనవారితోపాటు ప్రేక్షకులు కూడా భాగస్వాములే వీరందరి సమష్టి కృషి ఫలితంగానే ఈ సృజనాత్మక కళ (creative art) పరిపూర్ణత పొంది, మానవునిలో అపారరసానుభూతిని, పరానుభూతిని (empathy) కల్పించి, ఆనందాన్ని కలిగిస్తుంది అప్పుడే రచయిత రచించిన ఆ దృశ్య కావ్యము ఒక సజీవ పృథర్విసంగా రూపొందుతుంది

మొత్తంమీద, రచయిత రచించిన నాటకాన్ని రంగస్థలంమీద ప్రదర్శించేవలకూ జరిగే కార్యకలాపాల సక్రమ, కళాత్మక నిర్వహణే దర్శకత్వ మన్నమాట నాటక నిర్ణయము, పాత్ర నిర్ణయము, నాటకోద్దేశ సృష్టికరణము, గమనవేగము, పృథర్వన పద్ధతి, కై లి, రంగాలంకరణము, కదలికలు, దృశ్య చిత్రీకరణల సమీకరణ పద్ధతులు మొదలైన అంశాలన్నింటికీ దర్శకుడే బాధ్యత వహించి, నిర్వహించవలె దర్శకుడు, దృశ్య సమీకరణ మొదలైన పద్ధతుల ద్వారా నాటకంలోని విలువలను ప్రేక్షకులకు అందిస్తాడు దర్శకుని సూచనల సనుసరిస్తూ నటీనటులు అంగ విక్షేపాల (gestures) ద్వారాను, వాచిక సాత్విక-అభినయాల ద్వారాను ఈ విలువలను వ్యక్తీకరిస్తారు,

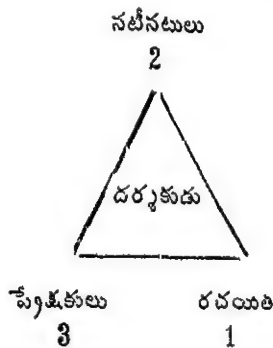
పూర్వాభ్యాసంలో (rehearsals) నటీనటులు యాంత్రికమైన అభ్యాసంలో నిమగ్నమై ఉంటారు కనుక అప్పుడు నాటకంయొక్క అర్థంమీద గానీ, అంతర్దాంమీదగానీ ఇతరాంతాలమీద గానీ తమ మనస్సులు లగ్నము చేసే స్థితిలో ఉండడం అరుదు. అభినయ ప్రక్రియలు (actions) నటీనటుల ఎక్స్ప్రెజ్ తేరేచే చక్కగా రూపొందించడం సాధ్యంకాదు అందుచేత ఈ ఏకాగ్రతను భంగము కలుగకుండా, ఆ విషయాలమీద శృద్ధ చూపి వ్యదర్శన సరిగా రూపొందించుకు, ఒక ప్రత్యేక కళాకారుడు అవసరమౌతాడు. రచయితయొక్క కళాత్మక కృషి నాటక ప్రదర్శనంలో నటీనటులద్వారా వెల్లడి అవుతుంది దేనిని ఎట్లా ఆందజీయవలెనో నిర్ణయించేది దర్శకుడే.

నటుడు తన అభినయ ఎంతాన్ని (ప్రేక్షక దృష్టిలో) - ఎట్లా సరిగా నిర్ణయించుకొనెనో, ఎట్లాగో, తక్కిన నటుల అభినయంతో, తన అభిప్రాయము తెచ్చే పరిణామాలు ఎట్లాంటివో, ఒక దృశ్యంలోని తన అభినయము ఆ కేంద్ర దృశ్యంతో తన అభినయంపై ఎట్లాంటి ప్రభావాన్ని చూపుతుందో, మొత్తంమీద నాటక ప్రదర్శనలో అది ఏ ఫలితాన్ని సాధించగలదో - ఊహించుకొనడం కష్టతరమే. తన పాత్రయొక్క స్వభావ స్వరూపాలనుగురించి నటుడు ఒక నిర్దిష్టాభిప్రాయము కలిగి ఉన్నప్పటికీ ఈ అభిప్రాయము నాటక సమగ్ర స్వరూపంలో ఎట్లా సమర్థనీయమో, వివిధ పాత్రలను, వాటి స్వభావ స్వరూపాలను ఎట్లా సమన్వయపరచుకోవలెనో నాటక సమగ్రస్వరూపాన్ని ఎట్లా ఊహించుకోవలెనో అవగాహన కావడంకాక కష్టము కనుక, ఈ బాధ్యతలు నిర్వహించడం ఎవరు దర్శకునియొక్క ధ్యేయము నాటకప్రయోగం (Play Production) లో ఒక ఎంబ్రాజింగంగా, నాటక సామరస్యసాధనకూ, సమష్టి కృషికి, రచనలోని భావోద్దేహాల సక్రమ ప్రకటనకూ “దర్శకుడు” అనే ఒక ప్రత్యేక కళాకారుడు అవసరమని గుర్తించడం జరిగింది. పూర్వపు రోజులలో చాలావరకు ఆ యా నాటకంలోని ముఖ్యపాత్రధారులే ఈ బాధ్యత వహించేవారు నాటకంలోని పాత్రలు ధరించే దుస్తులు మొదలు వ్యదర్శన పరికరాలు, ఆహార్యము, హావభావ ప్రకటన పద్ధతులవరకు దర్శకుడే ఒక ప్రత్యేక కళాకారుడై - బాధ్యత వహించే సూక్ష్మ పరిణామము ఇప్పుడిప్పుడ మనదేశంలో ప్రచారానికి వస్తున్నది.

దర్శకుని బాధ్యతలు

దర్శకుడు నాటకప్రయోగంలో తనకు సంబంధమున్న మూడు ముఖ్య విభాగాల వ్యక్తులకు న్యాయము చేకూర్చవలె వీరెవరంటే - 1 రచయిత, 2 నటీనటులు, 3 ప్రిక్షకులు

ఈ మూడువర్గాల కృషిని ఆసక్తి నీ తాను సమన్వయపరిచి, నాటక రసస్థితికి సృజనాత్మక కళాకారుడుగానూ (creative artist), ప్రధానవ్యాఖ్యాత (chief interpreter) గానూ వ్యవహరించి దర్శకుడు రాణించవలసి ఉన్నది.



1 దర్శకుడు - రచయిత

నాటకంలోని భావాలను, ఉద్దేశాలను సక్రమంగా, సమగ్రంగా, నిర్దుష్టంగా, నిర్దిష్టంగా తెలుసుకొని రచయితకు ప్రతినిధిగా దర్శకుడు వ్యవహరించవలె నాటకంలో రచయిత తెలపని సూచనలు, పాత్రల స్వభావ స్వరూపాలు ఊహించి, నటీనటులకు వివరించి బోధించి వారిచే ఆ యా భావాలను కళాత్మకంగాను, శక్తిమంతంగాను, ఆకర్షణీయంగాను దర్శకుడు ప్రదర్శింపజేయవలె

2 దర్శకుడు నటీనటులు

నటీనటుల ప్రతినిధియైన దర్శకుడు వారి కన్నులు చెవులుగా వ్యవహరించవలె నటులు రంగస్థలంమీద ఉండడంవల్ల వారు ప్రిక్షకులకు ఎట్లా కనిపిస్తారో, వినిపిస్తారో తెలుసుకోలేరు కనుక వారికిబదులుగా దర్శకుడు ఊహించి, వివరించి సాయపడవలె తన పరిశీలన ఆధారంగా వారికి ప్రోత్సాహము కల్గించి, సుహృదులు, సూచనలు ఈయవలె ఏవిధంగా శరీరభంగిమలు రూపొందించుకోవలెనో,

ఏరీతిగా కంఠస్వరము మలచుకోవలెనో, నటనలో దేనిని ప్రయత్నించుకొనినది, దేనిని తగ్గించి తగుమోదాదుతో ఉపయోగించుకొనవలెనో, రంగస్థలంమీద నటన పుష్టిపొంది, ప్రేక్షకులలో రసనీధి కల్గజేయటానికి ఏయే మార్గాలు అవలంబించవలెనో వివరించి నటీనటులకు సాయపడవలె ముఖ్యంగా పాత్ర పోషణలో పాత్ర - అంతర్గత లక్షణాలు బహిర్గతము చేయడానికి, అవి కథా సంవిధానానికి అనుకూలంగా ఉండేట్లు రూపొందించడానికి నటీనటులకు సలహాల నీయవలె

3 దర్శకుడు ప్రేక్షకులు

దర్శకుడు ప్రేక్షకులయొక్క ప్రతినిధి కనుక, వారు చూస్తున్న ప్రదేశము వారికి సౌకర్యంగా ఉండేట్లు, వారు ఎక్కడి కూర్చున్నా వాటక దృశ్యాలు వారికి కనిపించేట్లు, వినిపించేట్లు ఏర్పాటు చేయించి షూర్వాభ్యాసము జరగుతున్న అన్ని రోజులలోనూ ప్రేక్షకుల ప్రతినిధిగా ప్రేక్షకాగారం (auditorium) లో కూర్చుండి, వారి కోరికలను, అభిరుచులను, ఆశయాలను, ఆంతర్యాలను ఊహించి నాటకాన్ని రూపొందించవలె "ఈ పాత్ర చిత్రీకరణ ప్రేక్షకుల హృదయాలకు హత్తుకొనేటట్లుగా ఉందా? ఈ పాత్ర పోషణలో నటడు ఎక్కడెక్కడ ఉద్వేగాలవల్ల తనకే తాదాత్మ్యము కలుగడంలేదే, మరి, ప్రేక్షకులు ఎట్లా ప్రతిస్పందిస్తారు? దీనికి కారణం మేమిటి? పాత్రధారి అయిన నటడు ఆ పాత్ర స్వరూప స్వభావాలను సరిగా అర్థంచేసుకోలేదా?" ఇట్లాంటి ప్రశ్నలు వేసుకొంటూ దానికి తగిన సమాధానాలు ఊహించుకొని, ఉచితమైన మార్పులు చేర్పులు చేసి, నాటకానికి మెరుగులు దిద్ది, ప్రేక్షకామోదము, ప్రశంస పొందేటట్లుగానూ ప్రదర్శన విజయవంత మయ్యేటట్లుగానూ రచనని కలిగేటట్లుగానూ కృషి చేయవలె

ఈవిధంగా దర్శకుడు నాటకానికి సంబంధించిన ప్రయోగానికి సారథి నటీనటులకు అధినేత రచయితకు ప్రధాన భాష్యకారుడు ప్రేక్షకులకు మిత్రుడు కాగా, రచయిత భావోద్దేశాలను శాస్త్రీయంగా, సమగ్రంగా పరిశీలించి, సాంకేతిక మైన విలువలు చేర్చి, ప్రస్తుతగతంగా ఉన్న నాటకాన్ని సజీవమైన సహజమైన ప్రదర్శనగా పునఃసృష్టి చేయగల సృజనాత్మక కళాకారుడే దర్శకుడు

దర్శకునికి అవసరమైన లక్షణాలు

నాటక దర్శకుడుగా రాణించవలెనని ఆశించే వ్యక్తి కళాకారుడు ఎన్నో సవాళ్ళు ఎదుర్కోవలసి ఉంటుంది అనేక విషయాలు దీక్షతో, ఏకాగ్రతతో పరిశీలించి, కృషిచేయవలసి ఉంటుంది కనుక దర్శకుడు ఐహముఖ ప్రజ్ఞగారి అయిఉండవలె

- 1 దర్శకునికి మంచి సాహిత్యజ్ఞానము ఉండవలె.
2. ప్రపంచజ్ఞానంతోపాటు, విభిన్న పశ్చతులు గల మనుష్యులతో వ్యవహరించే నేర్పు, ఓర్పు ఉండవలె.
- 3 విభిన్న కంఠస్వరాలను నాటకానుకూలంగా మలచుకొని ఉపయోగించుకోగల పరిజ్ఞానము, పరిపూర్ణ స్వరజ్ఞానము కలిగి ఉండవలె
- 4 దృశ్యాన్ని కనువిందుగా రూపొందించే పృజ్ఞా ప్రాధవాలు, కళాభిరుచి కలవాడు కావలె
- 5 రంగస్థల రూపకల్పనకు తగిన శిల్ప, చిత్రలేఖన, వాస్తుపరిజ్ఞానము కలిగి ఉండవలె
- 6 ఆత్మవిశ్వాసంతో సమన్వయము ఎదుర్కొనే నేర్పు, ఓర్పు, పరిపాలన దక్షత కలిగి ఉండవలె
- 7 నిర్ణీత సమయానికి ప్రదర్శన ప్రారంభించేటట్లు చూడవలె
- 8 నటీనటులకు తాను ఆదర్శప్రాయుడై ఉండి, వారితో క్రమశిక్షణ, సహజీవన భావాలు నెలకొల్పి, మిత్రుడుగా, మార్గదర్శకుడుగా వ్యవహరించవలె.
- 9 సామాన్య ప్రేక్షకులు దర్శకుని వ్యతిభ గుర్తించలేక, నటీనటులనే మెచ్చు కొంటూ ఉండడం సహజము అందుచేత దర్శకుడు బాధ్యత గుర్తించిన కళాకారుడై, అనూయ దూరుడై నిష్కామదృష్టితో తన ధ్యేయాన్ని సాధించవలె.

2 | నాటక నిర్ణయము

(Selection of Play)

నాటక ప్రయోగంలో, నాటక నిర్ణయమే ఎన్నోనాటికంటే ఎక్కువగా ప్రధానమైనది. ఉత్సాహంతో కొంతమంది నటీనటులు ఒక సమాజాన్ని స్థాపించుకొంటారు. వారికి ఎదురయ్యే పరిస్థితులనేకము

'ఎట్లాంటి నాటకము?' 'ఎ నాటకము?' 'పౌరాణికమా? దానికంటే కమా? సాంఘికమా? హాస్యప్రధానమా? రాజకీయ విషయకమా? వ్యవస్థాత్మకమా? గద్య, పద్యాత్మకమా? శ్రీ పాత్ర లున్నదా, లేనిదా?'

ఈ ప్రశ్నల వెనువెంటనే 'ప్రదర్శించడం ఎందుకు?' 'ఎవరికోసము?' అనే ప్రశ్నలు, 'ఈ ప్రదర్శనకు అవసరమయ్యే ఆర్థికస్థితిమత సమాజానికి ఉన్నదా?' మొదలైన ప్రశ్నలు కూడా ఒకదానివెంట ఒకటి దూసుకునివస్తాయి. ఈ ప్రశ్నలను జాగ్రత్తగా పరిశీలించి, ఒక నిర్ణయానికి రావడంమీద నాటక నిర్ణయము ఆధారపడి ఉంటుంది.

మొదటిప్రశ్న 'ఎందుకు?', 'సమాజసభ్యుల సరదా తీరడానికా?' 'ఏదై నా ఒక సమస్య పరిష్కారముచేయడానికా?', "కేవలము నాటక పోటీలలో పాల్గొనడానికా?", 'వార్షికత్వ కార్యక్రమానికా?' "రాజకీయ ప్రధానానికా?" ఇటువంటి ప్రశ్నలకు జవాబులు దూసుకుని ఒక నిర్ణయానికి రావలసిఉంటుంది. రెండవప్రశ్న 'ఎవరికోసము?' అనేది ముఖ్యంగా నాటక ప్రదర్శన ప్రేక్షకుల కోసమే అనే విషయము నిర్వివాదాంశమే అయితే నాటక ప్రదర్శనకు ప్రేక్షకులకు ఉండే సంబంధము కొంచెము పరిశీలించవలసి ఉన్నది. ప్రేక్షకులందరూ ఒకే అభిరుచి గలవారై ఉండరు. వట్టణ వాతావరణంలోని ప్రేక్షకాభిరుచులకు, గ్రామ వాతావరణంలోని ప్రేక్షకాభిరుచులకు ఎంతో తేడాఉంటుంది. నాటక ప్రదర్శనలు చూసే ప్రేక్షకులను "మీరు నాటక మెందుకు చూస్తారు" అనే ప్రశ్నవేసి జవాబులు సేకరించుకొంటూ పోతే దాదాపు ఎంతమందిని అడుగుతామో అన్ని విధిన్నమైన జవాబులు స్థూలంగానూ మనము ఆశ్చర్య పడనక్క-

రేలేడు కాని, ఈ జవాబులన్నింటి సారాంశములేర్పి, వాటిని తరగతుల వారిగా విభజిస్తే మూడు ముఖ్యకారణాలు కనిపిస్తాయి

- | | | |
|-------------|---------------|----------------|
| 1 వికర్షణ | 2 ఉద్దీపనము | 3 మనోదీపనము |
| (DIVERSION) | (STIMULATION) | (ILLUMINATION) |

ప్రతి ప్రేక్షక సమూహంలోనూ, ఈ మూడు కారణాలచేత వచ్చే జనము విధిన్న సంఖ్యలలాటతో ఉంటారు ఈ ఎక్కువ తక్కువలు పృథ్వీనజరిగే ప్రదేశాన్నిబట్టి, ఇతర పరిస్థితులనుబట్టి ఉంటాయి నేర్పుగల దర్శకుడు ఎక్కువ మంది ప్రేక్షకులుమెచ్చే, ఆనందించే నాటకాన్ని ఎన్నికచేసుకుంటాడు నాటక నిర్ణయము, అది పృథ్వీంపబడే ప్రదేశంలోని ఎక్కువమంది ప్రేక్షకుల అభిరుచి ప్రకారము జరిగితే, అది వారి ఆదరణపొంది విజయవంతమయ్యే అవకాశాలు ఎక్కువగాఉంటాయి ఇంతేగాక, ప్రదర్శింపబోయే నాటకంపట్ల—దాన్ని ప్రదర్శించే దర్శకుడు, సమాజసభ్యులు, ముఖ్యంగా నటీనటులు ఉత్సాహపూరితులు కావాలి వారికి ఇష్టంకాని నాటకప్రదర్శన ఎట్టి పరిస్థితులలోనూ విజయవంతముకానేరదు అంతమాత్రంచేత నటీనటులుగాని, దర్శకుడుగాని, వారి వ్యక్తిగత ప్రతిభా విశేషాలను ప్రకటించుకోవడానికి అనుకూలత కలిగిఉన్న కారణంచేత, ఒకే నాటకాన్ని నిర్ణయించుకోవడంకూడా సరిఅయిన పద్ధతికాదు అది ప్రేక్షకులు కూడ చూసి ఆనందించగల అవకాశము కలిగినదికావాలి అందుచేత, ప్రేక్షకాభిరుచులకు అనుగుణంగా స్థాయి దిగజారడంగాని, వారికి ఆందని ఉన్నత ప్రమాణాలుగల పై స్థాయిలో ఉండడంగాని పొరపాటే అవుతుంది

ఎందుకొనబోయే నాటకము ఇటు సమాజసభ్యుల అటు ప్రేక్షకుల అభిరుచులకు అనుకూలమైనదనే నిర్ణయానికి వచ్చినప్పుడు, కింది ప్రశ్నలకు నిర్వాహకులు సరియైన జవాబులు చూసుకొని మరి నాటకనిర్ణయము స్థిరపరుచుకోవాలి ఎన్నుకొన్న నాటకాన్ని సమాజదర్శకుడు సక్రమంగా పృథ్వీంప చేయగలడా ? ఎన్నుకొన్న నాటక కథావస్తువుపైగాని, రచయిత భావాలపైగాని, దర్శకునకు విశ్వాసములేనప్పుడుగాని, ఇతర విధంగా అనిష్టత కలిగి ఉన్నప్పుడుగాని హృదయ పూర్వకంగా, ఉత్సాహవంతంగా కృషిచేసి, ఆ నాటకాన్ని రసవత్తరంగా పృథ్వీంపజేయడం అసంభవము అట్టి సందర్భాలలో నాటకాన్ని మార్పుకోవడం అత్యవసర మవుతుంది

అందుచేతనే అన్న నటీనటుల సమాజంతో ఎన్నుకొన్న నాటకాన్ని ప్రదర్శించడం సాధ్యమా? ప్రయోగము చాలాదూరముసాగే వరకు ఈ ప్రశ్నకు నిర్దిష్టమైన సమాధానము అన్వష్టంగా ఉండేమాట నిజమేఅయినా, నాటకంలోని ప్రతి పాత్రకు సమర్థుడైన నటుడు లభించనప్పుడు, వెదకడం సరి పెట్టుకోక తప్పదనీ — ఆ కారణంచేత ప్రయోగముకష్టమనీ, ప్రదర్శన విజయము పొందడం సందేహాస్పదమనీ చెప్పకతప్పదు ఏ పాత్రకు సరిఅయిన నటుడు లేకపోయినా ఈ అవజయము తప్పదు

3 ఎన్నుకొనబడిన నాటకము సమాజముయొక్క ఆర్థికాది శక్తి సామర్థ్యాలకు మించినదా ?

పెద్దఎత్తున రంగాలంకరణ (decor) దృశ్యబంధ నిర్మాణము (set construction) మొదలైనవాటితోనాటకప్రదర్శన రూపొందించడం ఎంతోఖర్చు తోకూడినవని అట్లాగే సంగీతము, నృత్యము మొదలైన హంగులు దృశ్యానికి దృశ్యానికి మార్పులు (ఆ మార్పులు తక్కువ వ్యవధిలో చేయవలసిన అవసరము) సాంకేతికమైన విలువలు—ప్రత్యేక రంగదీపనము (special stage lighting) మొదలైన వానితోకూడిన నాటక ప్రదర్శన సాధారణ నాటకసమాచాల శక్తి సామర్థ్యాలకు మించినది ఇంతేగాక ప్రదర్శనజరిగే నాటకశాలకూడా ఈ ప్రయోగాలన్నింటికీ అనుకూలంగా ఉండవలె ఇట్లా అన్ని అంశాలు సంతృప్తి కరంగా లేనప్పుడు—నాటకం ఎన్నికవిషయము పునః పరిశీలన చేసుకొని, ఖర్చిత మైన నిర్ణయానికి రావలె వరసగా నాటకాలు ప్రదర్శించే ప్రణాళికఉన్నప్పుడు, వాటి క్రమంలో వై విధ్య ప్రకృతులుగలవి, ఒకదాని తరువాత ఒకటి ఏర్పాటు చేసుకోవలెనెగాని, ఒకేతరహా నాటకాలు - ఇతివృత్తంలోగాని, ప్రదర్శనశైలి లోగాని, రంగాలంకరణంలోగాని — ఉండరాదు

చాలామంది యువదర్శకులు విషాదాంత నాటకాలు, సమస్యా పరిష్కారంలేకుండా ప్రేక్షకుల ఊహకు వదిలివేసే నాటకాలు మాత్రమే ఉత్తమ కళాన్వయాపాలనే భావముకలిగి ఉండడం ఒక్కొక్కప్పుడు చూస్తున్నాము కాని ఈ రెండు లక్షణాలు మాత్రమే ఉత్తమ నాటకానికి నిర్ణాయకాలు కానేరవు ఈ ముగింపులు ప్రేక్షకులకు తృప్తినిచ్చేవికావలె ప్రేక్షకులకు తృప్తినివ్వటంతో పాటు, వారి ఊహాశక్తికి పదునుపెట్టడం, ఇంద్రియాలను ఉత్తేజపరచడం, మనో

వికాసాన్ని కల్గజేయ్యడం, పరానుభూతిని సాధించటం అనేవి ఎన్నికచేసిన నాటకానికి ముఖ్యలక్షణాలుగా ఉండవలె, కాబట్టి నాటకాన్ని ఎన్నికచేసేటప్పుడు కింది అంశాలు అనుసరణీయాలు

- 1 దర్శకునకు నచ్చవలె
- 2 నటీనటులకు నచ్చవలె
- 3 ప్రదర్శన సౌలభ్యముకలదై ఉండవలె
- 4, ప్రేక్షకులను మెప్పించి, రసానందము కల్గించవలె

3 | నాటక విశ్లేషణము (Play Analysis)

అంతర్దర్శ విశదీకరణము (Interpretation)

పూర్వపు రోజులలో నటీనటులు తాము ధరించవలసిన పాత్రల స్వరూపగర్భరావాలు ఎట్లా ఉండవలెనో తామే ఈహించుకొని నిర్ణయించుకొనేవారు. దీనినే నాటియ పరిభాషలో "అంతర్దర్శ విశదీకరణము" అంటారు. పాత్రల అంతర్దర్శ విశదీకరణ నాటక-అంతర్దర్శ విశదీకరణాన్నిబట్టి ఉంటుంది. నాటక-అంతర్దర్శ విశదీకరణము, నాటక విశ్లేషణము ఒకదానికొకటి సంబంధించినవి కావడంవల్ల, అటునిక నాటకరంగంలో ఈ జాగ్రత్త దగ్గకుదే వహించి, నటీనటులు తెలియచెప్పి, ఏ పాత్ర ఆంతర్దర్శాన్ని ఆ పాత్రే విశదీకరించుకొనే విధిలో స్వీకరించబడినది జరిగింది. కేవలము వివరాలుమాత్రమే నటీనటులకు జరగిపెట్టబడతాయి.

ఒక నాటకము చదివి విశ్లేషణము చేసేటప్పుడు అందులోని నాటక సామగ్రి (dramatic material) అంటే- సంభాషణలు, పాత్రలు, దృశ్య వివరాలు, భావాలు, కాంక్షకలాపము మొదలైనవన్నీ-పరిశీలించి విలువలు (values) కట్టవలె ఈ నాటియమైన విలువలే (dramatic values) ప్రేక్షకులు అంగీకరించి కనిగించేవి ప్రదర్శింపబడె నాటకము ప్రేక్షకుల ఉద్వేగాలకు అనుకూలించి, అందర్నాన్నిబట్టి వారిని హాస్యంలోనో, విషాదంలోనో ముంచెత్తుటయి వైజ్ఞానికమైన కొత్తకొత్త భావాలను ప్రేక్షకులకు ఆకర్షణీయంగా అందిస్తుంది. కథలోనిభావాలను మరింత పటిష్ఠంగానూ ఆకర్షకంగానూ ఆసక్తి కరంగానూ ప్రేక్షకులను ప్రదర్శిస్తుంది. నాటకంలో అంతర్గతంగా ఉండే భావాలు ప్రదర్శనలో ఈ ప్రక్రియగా ఉద్బుద్ధమై విలువలుగా రూపొందుతాయి, అప్పుడు వాటిని తాత్వికమైన విలువలు (philosophical values) అనవచ్చు. నాటక కళావిస్తమం పల్ల, లెప్పం (technique) పల్ల, ఆహార్యము మొదలైన నటీనటులపల్ల నాటియమైన విలువలు (dramatic values) రూపొందుతవి.

నాటక సామగ్రి సక్రమంగా వినియోగించినట్లయితే అవి విలువలుగా మారి, ప్రేక్షకులకు అందుతాయి. నైజానికమైన విలువలు (intellectual values) ప్రేక్షకులకు నిర్దుష్టంగానూ సరళంగానూ అందించినప్పుడే అవి వారికి ఆనందదాయకాలవుతాయి. భావోద్వేగాలకు సంబంధించిన విలువలు ప్రేక్షకులకు లభ్యము కావలసిన అవసరంలేదు. ఒక నాటకానికి వెనక ఉన్న అంతర్గతభావము దాని నైతికమైన విలువ (moral value) అని చెప్పవచ్చు. "సత్యమే జయిస్తుంది" అన్నది ఒక నీతి. ఇదే ప్రశ్నార్థకంగా "సత్యము జయిస్తుందా?" అనికూడా ఉండవచ్చు.

నాటకంలోని ఇతర భావాలు

పాత్రల స్వభావ స్వరూపాలు, వాటి పరిశీలన, ఫలానా ప్రకృతిగల వ్యక్తి ఫలానా పరిస్థితులలో తన స్వభావాన్ని ఎట్లా ప్రకటిస్తాడు? ఎట్లా చరిస్తాడు? మొదలైనవి నాటకంలో ఉండే ఈ రకమైన భావాలు అతిపరిచితాలూ, సర్విసామాన్యాలూ అయినా, ఆశాభంగము చెందనక్కరలేదు. వీటితో కొత్తదనము మామూలుగా ఉండదు. కాకపోతే, వాటిని చెప్పే విధానంలోనే రచయిత కొత్తదనము చూపవచ్చు. నాటకంలో నైతికమైన విలువలు మాత్రమే గాక బోధనాత్మకమైన విలువలు (educational values) కూడా ఉండవచ్చు.

ఉద్వేగాత్మకమైన విలువలు (Emotional Values)

1 అనేక నాటకాలలోని ముఖ్యపాత్రల అనుభవాలతో ప్రేక్షకులు ఈమాటలో పాలు పంచుకొని పరాచురూతి (empathy) పొందుతారు. దీనివల్ల వారికి ఒక విధమైన ఉద్వేగానుభవము కలుగుతుంది. నాటక ప్రదర్శనయొక్క ముఖ్యాకర్షణ ఇది.

2 పైవిధంగా కాక ప్రేక్షకులు పాత్రనుంచి విడివడి ప్రదర్శన చూసి నవ్వుడు కూడా వారికి ఉద్వేగానుభవము కలుగుతుంది. ఉదాహరణకు హాస్య సంభాషణ చెప్పిన పాత్రతోపాటుగా తాదాత్మ్యము చెందటంగాక, ఆ సంభాషణకు గురియైన పాత్రవంక చూసి, ప్రేక్షకులు నవ్వుతారనేది గమనించదగిన విషయము.

కళాత్మకమైన విలువలు (Artistic Values)

1 కంటితో చూసే సుందర వస్తువులు, ఆకర్షకమయిన ఇతర దృశ్యాలు

2 చెవితో వినే కవిత్వము దక్కని కంఠస్వరము, సంగీతము, లయ బద్ధము శ్రావ్యము అయిన శబ్దాల ద్వారా ప్రేక్షకానుభూతికి అందించబడతాయి ముఖ్యభావము (Theme)

ఒక నాటకంలో వ్యక్తమయ్యే వివిధభావాలతో నాటకకథకు ప్రాతిపదికగా ఉండే భావము ఆ నాటకంలోని ముఖ్యభావము ఈ ముఖ్యభావ ప్రకటనకు అనుకూలంగా దిద్దబడు నాటక పృథర్వన రూపొందించవలె అట్లాగని ముఖ్యభావము మాత్రమే దృష్టిలో ఉంచుకొని ప్రదర్శన సాగినంతమాత్రాన చాలదు, ఇతిరభావాలకూడా విస్తరించరానివి ముఖ్యభావానికి ప్రాముఖ్యమివ్వడం మాత్రము పృథానము

ప్రదర్శన పద్ధతి (Treatment)

ప్రదర్శన దృష్ట్యా, ముఖ్యభావ వివరణ మాత్రమే నాటకాన్ని నిలబెట్టలేక పోవచ్చు అట్లాంటి పరిస్థితులలో దానికి విశేష ప్రాముఖ్యమివ్వవచ్చు లేదు నాటకంలోని అన్ని విలువలూ ప్రాముఖ్యము వహించినప్పుడు ప్రదర్శన జయప్రద మౌతుంది సత్య హరిశ్చంద్ర నాటకంలో "సత్యమేవ జయతే" అనేది ముఖ్యభావమైనా, నాటకంలోని ప్రాముఖ్యమంతా హరిశ్చంద్రుని కష్టాలు చిత్రికరించడంలోనే ఉంటుంది ఇది నాటక శిల్పంలో అవసరమైన ప్యక్రియ

ప్రాముఖ్య మివ్వవలసిన విలువలకు సరియైన స్థానము కల్పించడం, అవి సక్రమంగా ప్రేక్షకులకు అందించడానికి మార్గాలు అన్వేషించి, నిర్ణయించి, ఆచరణలో పెట్టడం- ఇది ప్రదర్శన పద్ధతి (treatment) నాటక ప్యయోగ కార్యక్రమంలో ఇది అతిముఖ్యమైన అంశము

పలురకాలైన విలువలు ప్యలి నాటకంలోను ఉంటాయి అవి అన్వేషించి ఆచరణలో పెట్టడం దర్శకుని బాధ్యత

ఒక నాటకంయొక్క విశిష్ట లక్షణము రచయిత మాటలలోనే గాక అది చూచేటప్పుడు ప్రేక్షకులకు ఏర్పడే దృక్పథం (view point) మీద కూడ ఆధారపడి ఉంటుంది తెర ఎత్తేధాకా ప్రేక్షకుడు ఏ దృక్పథంలో నాటకం చూస్తాడో ఊహించడం కష్టము తెర ఎత్తిన తరువాత కొద్దిసేపటికి ప్రేక్షకునికి మానసికంగా ఒక దృక్పథము స్థిరపడుతుంది అట్లా స్థిరపడిన దృక్పథంలోనే నాటకాన్ని చూస్తాడు, నాటకంలో తాను చూసే ప్యలిదీ తాను స్థిరపడుకొన్న

దృక్పథానికి అనుకూలంగా మలచుకోవటానికి వ్యయిత్తిస్తాడు ఆ ప్రకారంగా మలచుకోవడం చూసే ప్రదర్శననుబట్టి అసాధ్యమైనప్పుడు చిరాకు పడతాడు ఈ ఒకమైన పరిస్థితి పెళ్ళకునిలో ఏర్పడకుండా ఉండివలెనంటే ప్రదర్శన, పూర్వ సన్నాహము అభ్యాసము ఒక క్రమపద్ధతిపై నడిపించవలె మొదటినుంచీ ఏ పద్ధతులలో సాగుచున్నదో-వాస్తవిక వాతావరణంలోనా, అశుభ-అవాస్తవిక వాతావరణంలోనా అనే అంశాలు- పెళ్ళకులకు తేలికగా బోధపడేటట్లు శృద్ధ ర్శుకోవలె

అంతర్గత భావము

సృయోగంయొక్క అంతర్గతభావ పద్ధతికి అనుకూలంగా పెళ్ళకుడు తన అంతర్గత భావ సంపత్తిని శులి చేసుకొంటాడు దీనినే మేళనము (harmony) అంటారు

నాటకంలోని అంతర్గతభావము వాస్యమా (Comedy) ? వ్యంగ్యమా (Satire) ? విషాదమా (Tragedy) ? శృంగారమా ? అనేది పెళ్ళకునికి వ్యక్తము కావలె

అట్లాగే నాటకాంతభాగము కూడా ఈ అంతర్గత భావస్థితి (spirit)ని సూచించే శక్తి కలిగి ఉంటుంది మొదట్లో విషాద సంఘటనలున్నా, సుఖాంత మైన నాటకము ఆశాజనకమైన భావస్థితిని కలిగిస్తుంది అట్లాగని, విషాదాంత నాటకాలు నిరాశాజనక భావస్థితి కల్గిస్తవని అర్థముకాదు విషాదాంత నాటకాలలో ఒక పరిపూర్ణత ఉంటుంది అట్లాకప్ప వేరేవిధంగా జరిగే అవకాశము లేదేమో అనిపిస్తుంది దృక్పథము (view point), అంతర్గతభావము (spirit), సర్వ సామాన్యంగా 'పెళ్ళకదృష్టిలో' ఒకేవిధంగా ఉంటాయి పెళ్ళకులు నాటక ప్రదర్శనలు చూడడం వారి 'ఆనందం' కోసమే హాస్య నాటకాలకన్న, విషా దాంత నాటకాలే వారికి ఎక్కువ తృప్తిని, ఆనందాన్ని ఇచ్చే అవకాశమున్నది విషాదాంత నాటకాలు (tragedies) ప్రేక్షకుల ఉద్వేగాలను (emotions) స్పందింపజేయటమే దీనికి కారణము అన్నింటినీ మించి, ప్రేక్షకులు ఉద్వేగ భద్రత (emotional security) కోరుకొంటారు ఈ భద్రత సక్రమంగా నాట కంలో చూపొందడానికి నాటకంలోని అంతర్గతభావము సహేతుకంగా (logical), సాఫేగా నడవవలెనేగాని, ప్రేక్షకులను అకారణంగా, ఆకస్మికంగా ఆశ్చర్య

చకితులను చేసి, విస్మయము (surprise) కలిగించరాదు ప్రేక్షక మనః స్థితి పరిమళాల వ్యక్తతవంటిది రాబోయే ఆకస్మిక-ఆశ్చర్య సంఘటనను ఏదో దిన్న నూచనద్వారా సూచించనిదే, దర్శకుడు రానీయకూడదు ఏదో జరగబోతున్నది అనేభావము కలిగించి, ఏది జరుగుతుంది అన్నది మాత్రము ప్రేక్షక కుతూహలానికి, అనిశ్చిత వ్యతీక్షకు (suspense) దర్శకుడు వదిలివేయవచ్చు

నాటకవ్యదర్శన అంతర్గతభావము ఆధారంగా ఒకేసరిగా రూపొందించవలెనన్న సూత్రాన్ని ప్రతిపాదించినంతమాత్రాన-వ్యదర్శనతో హాస్యము జోడించరాదనికాదు అది సరియైన పాళ్ళలో సాఫీగా రూపొందవలె నాటకంలో అంతర్గత భావాలలోని మార్పులను భావదశలు (moods) అంటారు

నాటకంలోని పాత్రల ఉద్వేగాలు మార్పు చెందుతూనే ఉంటాయి అవి నాటకాంతర్గత భావంతోనూ ఇతర పాత్రల భావోద్వేగాలతోనూ మేళన (harmony) చెంది ఉండడంగాని, విపర్యయము (contrast) లిగి ఉండడంగాని జరుగుతూ ఉంటుంది. నాటకంలోని ఉద్వేగ పరిస్థితుల స్వరూపాన్ని 'వాతావరణము' (atmosphere) అంటారు ఈ వాతావరణము కూడా నాటక వ్యదర్శన వివిధభాగాలలో మారుతూ ఉంటుంది నాటకం తాలూకు అంతర్గత భావంతో మేళవింపడం (harmonization), విపర్యయము పొందడం జయ సందర్భాలనుబట్టి జరుగుతుంది

శైలి (Style)

వాస్తవికతకూ, నాటకానికి ఉన్న సంబంధాన్నే ఆ నాటకంయొక్క శైలి (Style) అంటారు

వాస్తవిక శైలి (Realistic Style)

దీనిని స్వభావశైలి అని అనటంకూడా కద్దు నిత్యజీవిత దృక్పథంతో ఒక నాటకాన్ని చిత్రీకరిస్తే దానిని వాస్తవిక శైలి అంటారు వాస్తవిక శైలి అన్నంతమాత్రాన అది నహజత్వానికి పూర్తిగా మక్కి మక్కి అనుకరణ కాలాదు అట్లాంటి అచ్చమైన అనుకరణ రంగస్థలంమీద అసాధ్యము, ఒకవేళ సాధ్యమైనా అకర్షణవంతంగా ఉండదు ప్రేక్షకదృష్టికి వాస్తవికంగా కనిపించేదిగా ఉండి, ఆ ప్రాంతానికి కలిగిస్తే చాలు

నాటకీయ వాస్తవికత (Theatricalised Realism)

నిత్యజీవిత పద్ధతులను పూర్తిగా అనుకరించుకుండా సాంకేతిక పద్ధతుల (technical means) ద్వారా అది వాస్తవికమే అనే భ్రాంతిని (illusion) కలిగించడం నాటకీయ వాస్తవికత ఇట్లాంటి నాటకంయొక్క అంతర్గత భావము ప్రహసనము (farce) అనీ, మామూలు చాటకమయితే మెలోడ్రామా (melodrama) అనీ అంటారు.

అవాస్తవిక శైలి (Non-Realistic Style)

నిత్యజీవితదృక్పథానికి విరుద్ధంగా నాటకాన్ని రచిస్తే దానిని ఆవాస్తవికశైలి అంటారు. నిత్యజీవిత ప్రమాణాలకు అతీతంగా ఉండే మనఃస్థితిలో కాని నాటకవస్తువు ప్రేక్షకానుభూతిని కలిగించకపోతే, ప్రేక్షకులకు సరియైన దృక్పథం కలిగించడం ద్వారా, రససిద్ధిని సాధించేటందుకు ఈ శైలిని ఆవలంబించడం జరుగుతుంది. అవాస్తవికశైలిలో ఉద్దేశపూర్వకంగా సంభాషణలలో కృత్రిమత్వము (artificiality), శబ్దాలు (verse), అసాధారణ పద ప్రయోగము (unnatural phraseology) మొదలైన పద్ధతులు అవలంబిస్తారు. పాత్రలచేత సహజంగా మాటాడించడానికి బదులు ఉపన్యాసదోరణి, స్వగతాలు, జనాంతికాలు మొదలైన పద్ధతులు విరివిగా ప్రయుక్తమవుతాయి. ఒక్కొక్కసారి ప్రేక్షకుల నుద్దేశించి చెప్పే సంభాషణలుకూడా ఉండవచ్చు. ఇదీ ఉద్దేశపూర్వకమే. నాటకంలోని భావాలు కొందరి వ్యక్తుల అనుభవాలో కొన్ని దేశకాల పరిస్థితులలోని భావాలో కాకుండా సర్వకాలాలకూ, సమస్త దేశాలకూ, సకల మానవులకూ వర్తించే 'నిత్య సత్యాలు' అని సందేశ మివ్వదలచినప్పుడు రచయిత ఒక ప్రత్యేకశైలిని అవలంబించవచ్చు. అట్లాంటి శైలిని సాంప్రదాయికశైలి (classic style) అంటారు. ఈ శైలి పై విధంగా ఒక సార్వజనీన, సార్వకాలిక సత్యాన్ని (universal truth) చెప్పడానికికాక, కేవలము ప్రదర్శన సౌలభ్యం కోసమే అవలంబితమయితే దాన్ని 'సార్వత్రికం' (formalism) అంటారు.

కాల్పనిక శైలి (Romantic Style)

వాస్తవజీవితంలోకంటే రమణీయంగాను, ఆకర్షణవంతంగాను నన్ని వేశాలనూ, కథనూ చిత్రించే ప్రయత్నంలో అద్భుతాలు, సాహసాలు

మొదలైనవి చేర్చినప్పుడు ఆ కైలిని 'కాల్పనికకైలి' అంటారు. లైలామజ్ను పంటి పేర్లుగాథలకు, సాహసకృత్యాలతో కూడిన కథాచిత్తువులకు ఇది అనుకూలమైన కైలి.

ఫాంటసీ (Fantasy)

'ఒక అవాస్తవిక ప్రపంచంలో ఈ నాటకము జరుగుతుంది' అని ప్రేక్షకులకు నూటిగా చెప్పే కైలి ఇది. దీనిలో దృశ్యాలంకరణలోను, దుస్తులలోను, వేషధారణ మొదలైనవాటిలోను వికృతీకరణ (distortion) ఉంటుంది.

నాటకరచన ఏ కైలికి చెంది ఉంటుందో ప్రయోగ పద్ధతులు కూడా అదే కైలిలో ఉండవలె.

నాటకనిర్మాణము (Structure of Play)

నాటకనిర్మాణాన్ని గూర్చి తెలుసుకోవలెనంటే నాటకకేలివృత్తము (plot) ముందుగా తెలుసుకోవాలి. ఉంటుంది నాటక ప్రధానోద్దేశాన్ని సాధించుటగా వివరించేటందుకు ఉపయోగించే క్రమమే ఇతివృత్తము. కథాసరళిని కరతలామలకము చేసుకొంటేనే తప్ప నాటకము చక్కగా అర్థముకాదు. కాబట్టి లోని కథ మామూలు కథవలె క్రమబద్ధంగా నడవక పోవచ్చు. వీలునుబట్టి కథాచిత్తువు, సన్నివేశాలు రూపొందుతాయనికదా! దర్శకుడు ఈ సన్నివేశాలను క్రమబద్ధంగా ఎర్పరచుకొని ఇతివృత్తాన్ని వ్యాసుకోవలె. ఆ తరువాత సన్నివేశాల వాటిగా వ్రాసుకొని ప్రతి సన్నివేశంలోని కథాభాగాన్ని సూచించేపేర్లు వ్రాసుకోవలె. ఈ సారాంశాన్ని సూచించేపేర్లు విడిగా వ్రాసుకొంటే నాటకనిర్మాణపద్ధతి సుస్పష్టంగా బోధపడుతుంది.

సన్నివేశాల ప్రయోజనము

సన్నివేశాలను వాటి స్వభావాలను బట్టి ఈ కింది విధంగా విభజించుకోవచ్చు.

1 సంఘర్షణ సన్నివేశాలు (Sequences of conflict)

వీటిలో ముఖ్యమైనవి మౌనీక సంఘర్షణ సన్నివేశాలు (sequences of mental conflict).

2 సాదృశ్య సన్నివేశాలు (Parallel Sequences)

సంఘర్షణలు లేనివీ, కేవలము కథచెప్పడానికి పనికి వచ్చేవీ, జరిగిన

1. గంగధులు తెలియజెప్పేవీ (narrative sequences), ప్రేమ సన్నివేశాలు (love sequences) మొదలైనవి

3 వాతావరణ సన్నివేశాలు (Back-ground Sequences)

కథ గమనించి, సంఘర్షణకుగాక కేవలము నాటకకథా వాతావరణ సృష్టికి ఉపయోగించేవి

4 పరిణామ సన్నివేశాలు (Transition Sequences)

కథాసంవిధానంలో పాత్రల వ్యవేగ నిష్క్రమణకు, కొత్త అంశాలను వ్యవేగ పెట్టడానికి ఉపయోగించేవి

5 విరామ సన్నివేశాలు (Relief Sequences)

ఉద్వేగాలు (emotions) పరాకాష్ఠ నందుకొన్న తరువాత మానసికంగా విరామముకల్పించడానికి ఉపయోగించేవి

పాత్రల అంతరార్థ విశదీకరణము (Character interpretation)

నాటకవ్యయోగంలో పాత్రలను వాటివ్యక్తిగత ప్రాధాన్యాన్నిబట్టి గాక నాటకాన్ని స్థూలంగా దృష్టిలో ఉంచుకొని, వాటిఅంతరార్థాన్నిబట్టి సృష్టి పాత్రకు ఒక వ్యధానప్రయోజనము (function) ఉంటుంది ఈ ప్రధాన వ్యయోజనాన్ని పరిశీలించి అర్థముచేసుకొవడం ఆపాత్ర అంతరార్థవిశదీకరణానికి మొదటిమెట్టు నాటకాలలో కనిపించేపాత్రలు సాధారణంగా కింది స్వభావ ప్రయోజనాలు కలిగిఉంటాయి

1 కథాసారథి (నాయకపాత్ర - Protagonist) నాటకకథ నానికి ఆధారభూతమైన ముఖ్యపాత్ర ఒక్కొక్క నాటకంలో ఇట్లాంటి ముఖ్య పాత్రలు రెండు ఉండడంకూడా సంభవమే ఇవి నాయకా నాయక పాత్రలు కావచ్చు. నాటకంలో సమాన ప్రాముఖ్యంగల అనేక పాత్రలు ఉండటం అరుదు ఇట్లాంటి ముఖ్యపాత్రలకు ఎక్కువ సంభాషణ లుండడం విరిపాటి కాని ఎక్కువ సంభాషణలున్న ప్రతిపాత్ర కథాసారథి (నాయక లేదా నాయక) పాత్ర కాజాలదు.

2. కథాప్రతిసారథి (Antagonist) . కథాసారథి పాల్గొని విరుద్ధపాత్ర

3 వివాద కారణ పాత్ర (Subject of Controversy)

4 ఉపయోగ పాత్ర (Utility Character) ముఖ్య కథా విధానానికి సంబంధము లేకపోయినా నాటక గమనానికి తోడ్పడే పాత్ర

ఉదా॥ సేవకుడు (తలుపులు తెయ్యటం, వెయ్యటం, తెలిపాను ఎత్తటం మొదలై నవి చేస్తాడు)

5 రెయిషనర్ (Rationer) రచయిత భావాలను ప్రత్యేకంగా వెల్లడించే పాత్ర

6, విశ్వాసపాత్రుడు (Confidant) ఆధునిక నాటకాలలో ఎక్కువ భావాలు పాత్రలద్వారా, ఒక ప్రత్యేక పాత్రనుద్దేశించి చెప్పబడతాయి-అట్టిపాత్ర

7 ప్రాతినిధ్య పాత్ర (Character representing Groups or Ideas) ఒక సమాజానికి లేదా ఉద్యమానికి ప్రాతినిధ్యము వహించేపాత్ర

8 ప్రత్యేక పాత్ర (Character serving Special Values) ప్రత్యేకమైన నాటకీయపు విలువలకు ఉపకరించే పాత్రలు ఉదా॥ హాస్యపాత్ర

సానుభూతి (Sympathy)

'సానుభూతి' అనేది ఒక ప్రత్యేక ప్రయోగంలో నాటకంలోని ఒక పాత్రపైనే ప్రేక్షకులకు కలిగే ఇష్టమొద, కుటుంబాల మొదల ఆధారపడి ఉంటుంది ఈ ప్రేక్షక సానుభూతి అన్ని పాత్రలపట్ల సమానంగా ప్రసరించే ఓట్లు దరఖాస్తు ఆగ్రహ వదలలే సమపాక్షంలో పాత్రోచితంగా ఇది జరిగి నప్పుడు, దానితోబాటు ప్రదర్శన జరుగుతున్నప్పుడు ప్రతి కొద్ది క్షణాలకూ, పాత్రనుండి పాత్రకు మారుతున్నప్పుడు, ప్రదర్శన విజయవంత మవుతుంది పాత్రల స్వభావ ప్రకృతులతోని ఉత్తమ లక్షణాలను ప్రస్తుతీకరించటం ద్వారా గాని అవసరమైనప్పుడు కొన్నింటిని పాత్రనుబట్టి చేర్చడంద్వారాగాని, ఆ లక్షణాలను బహిర్గతము చేసే రంగ కార్యకలాపాలు (stage business) ఆ పాత్రకు కల్పించటంద్వారా గాని, పాత్రమొది సానుభూతిని ఎక్కువ చేయవచ్చు ఈ పద్ధతులు విరుద్ధంగా ప్రయోగిస్తే సానుభూతి తగ్గుతుంది అట్లాగే, ఒక పాత్ర పట్ల సానుభూతిని కలిగించటానికి దానిని హాస్య దోరణిలో చిత్రీకరించటం మరొక పద్ధతి ఒక పాత్రకు కొన్ని దుష్టలక్షణాలన్నా హాస్యదోరణి కలిగిఉంటే సానుభూతిపాలు ఎక్కువ అవుతుంది నవ్వించే వ్యక్తి పట్ల సానుభూతి మానవ సహజ

లక్షణము ఒక్కొక్కప్పుడు ఈ పద్ధతి కొంత ఇబ్బంది కలిగించవచ్చు ఉదాత్త లక్షణాలుగల నాయకపాత్ర పక్కన హాస్యధోరణిగల దుష్టపాత్ర ఉంటే నాయక పాత్రమీద ఉండవలసినదానికన్న సానుభూతి తగ్గిపోయే ప్రమాదము ఉంటుందని దర్శకుడు మరువరాదు ఆ యా సందర్భాలలో హాస్యధోరణి తగ్గించవలె

పాత్ర చిత్రణము (Characterisation)

పాత్రయొక్క ప్రయోజనము, సానుభూతి ప్రాముఖ్యము నిర్ణయించిన తరువాత ఆ పాత్ర విశ్లేషణ చేయవచ్చు దీనికి ఒక ముఖ్య సూత్రము దర్శకుడు మనస్సులో ఉంచుకోవలె "అకారణంగా ఏ పాత్రనూ చెడుగా చిత్రీకరించరాదు" ఈ సూత్ర మత్యంత ప్రాముఖ్యము గలిగినది ఈ సూత్రానికి ఏ విధమైన మినహాయింపులు లేవు 'ఓరికితనము, లోభిత్వము, అజ్ఞానము, క్రూరత్వము మొదలైనవి 'చెడు'కి కొన్ని ఉదాహరణలు ఈ లక్షణాలు తగినంత కారణం తెలుస్తూ ఏ పాత్రకూ ఆపాదించరాదు కథా సంవిధానానికి ప్రత్యేకంగా అవసరమైతే తప్ప, పాత్రలకు దుష్టలక్షణాలు అనవసరము ఈ సందర్భంలో మరో ముఖ్య విషయము తెలుసుకోవలసి ఉంటుంది పాత్ర 'చెడు'గా ఉండటానికి, 'మంచి'గా ఉండటానికి వెనక చెప్పిన 'ప్రేక్షక సానుభూతి'కి ఎట్టి సంబంధము లేదు. 'చెడు' పాత్రలైనంతమాత్రాన ప్రేక్షకులకు సానుభూతి లేకపోవటం జరగదు మామూలు వాడుకలోఉండే 'సానుభూతి'కి నాటకీయమైన 'ప్రేక్షక సానుభూతి'కి ఇదే తేడా

దర్శకుడు తీసుకోవలసిన శ్రద్ధలలో మరొక అంశము నాయికాపాత్ర పక్కన ఉండే ప్రీ పాత్రలకు, నాయకపాత్ర పక్కన ఉండే పురుష పాత్రలకు, ఆ నాయికా నాయక పాత్రలకంటే అధికంగా ప్రాధాన్యము ఇచ్చి రూపొందించటం - ప్రధానపాత్రలకు దెబ్బ అనే విషయము గమనించి, అందుకు తగిన జాగ్రత్తలు తీసుకోవడం

ప్రధాన పాత్రలన్నీ చైతన్యవంతంగా రూపొందించవలె అంటే అవి మార్పుకు అనుకూలంగా ఉండి, నాటకంతోపాటు పాత్రోచితంగా పరిణామము చెందవలెనే గాని, స్థిరంగా ఉండరాదు. ఉదా॥ నాయకపాత్ర ఉత్తమలక్షణాలు కలిగి ఉన్నప్పటికీ పరిస్థితుల బలహీనతకు లోనై దిగజారిటం, తిరిగి ఆత్మ

ప్రబోధంవల్ల, ఘంజుకొని స్వైర్యంతో నిలబడ గలిగి, తిరిగి ఉన్నత ప్రమాణాలు అందుకోవటం జరుగుతుంది

పాత్రల అంతరార్థవిశదీకరణము జరిపేటప్పుడు వాటిలో అసందర్భాలు (inconsistencies) లేకుండా చేయవలె ఒకవేళ, ఆట్టి అసందర్భాలు, కథా సంవిధానానికిగాని, కథా వస్తువుకుగాని, ఇతరత్రా గాని అవసరమైనప్పుడు, వాటిని చక్కగా ప్రక్షేపలకు తెలియజెప్పటం అవసరము

పాత్రల స్వభావ ప్రకృతులు సహేతుకంగా నిర్ణయించిన తరువాత వచ్చేసమస్యలు - ఆ నిర్ణయంపాతిపదికమీదనే పరిష్కరించవలె ఈ సందర్భంలో, లేదా ఈ ప్రత్యేక పరిస్థితులలో ఈ స్వభావ ప్రకృతిగలవ్యక్తి "ఏంచేస్తాడు?" 'ఏవిధంగా ప్రతిస్పందిస్తాడు?' అనే ప్రశ్నలు వేసుకొని, దానికి సరిఅయిన జవాబులు ఆధారంగా ఆ సమస్యను పరిష్కరించవలె

వాక్య-అంతరార్థ విశదీకరణము (Line Interpretation)

ఒక మార్వాడీ "జై గోపాల్" అన్నప్పుడు
ఆంగ్లేయుడు "హల్లో" అన్నప్పుడు
తమిళుడు "ఎన్నాంగో" అన్నప్పుడు
మరాఠీవ్యక్తి "కసాకాయ్" అన్నప్పుడు

మనము "ఎలాసా?" అన్నప్పుడు భాషలు వేరైనా ఆర్థము ఒకటే, కాని, ఒకే సంభాషణయొక్క అర్థము, సందర్భానుసారంగా మాటలలో కొన్నింటిని మాత్రమే ఒత్తిచెప్పి వాటికి ప్రత్యేకప్రాయముఖ్యమివ్వడంబట్టి, మాటకూ మాటకూమధ్య విరామము (Pause) ఇవ్వటంతోఉన్న వైవిధ్యాన్నిబట్టి- మారుతూఉంటుంది

ఉదా || "నేను అక్కడికి రాలేను" అన్న వాక్యార్థము కిందివిధంగా మార్పు చెందుతుంది

"నేను అక్కడికి రాలేను" (ఇంకెవరైనా రావచ్చు)

"నేను అక్కడికి రాలేను" (మరెక్కడికైనా రావచ్చు)

"నేను అక్కడికి రాలేను" (రాలేక పోవటం విషయమైన అశక్తత)

ప్రతి నాటకంలోనూ, ఈ విధంగా సంభాషణలలోని భావోద్దేశాలు

మారుతూఉంటాయి

నాటకంలోని ఒక ఎక్స్‌త్రా పాత్రానికి అర్థము ఏమిటి? అన్న ప్రశ్నకు

- 1 నాటక అంతరార్థ విశదీకరణాన్ని బట్టి
- 2 పాత్ర స్వభావ ప్రకృతిని బట్టి
- 3 ఆ సంభాషణ జరిగే సన్నివేశాన్ని బట్టి నిర్ణయించుకోవాలి

ప్రతి వాక్యంలోను ప్రాముఖ్యంగల మాట, ఆ సందర్భాన్ని బట్టి ఉంటుంది కాబట్టి నటుడు ఆ ఒక్కమాటకే ప్రాధాన్యము వచ్చేటట్లు ఒత్తిచెప్పవలసిన అవసరం రావచ్చు. పాత్రానికి సందర్భానుసారంగా దర్శకుడు అంతరార్థ విశదీకరణముచేసుకొని ప్రాముఖ్యంగల మాటలను ప్రదర్శన ప్యతిలోనూ నటుని వార్త ప్యతిలోను కింది గీతలు గీయటం ద్వారా గుర్తుంచుకొనేటట్లు జాగ్రత్త పడవలె

సంభాషణల విభజన

నాటకంలోని ప్రతిసంభాషణలోను విభిన్నభావాలుంటాయి కాబట్టి, సంభాషణ విభజించకుండా ఒకేవరసన చదివేస్తే సంభాషణ సరిగా అర్థముకాదు. సంభాషణలోని భావాలను బట్టి ఆ సంభాషణ విభజించుకొని మరీచెప్పవలె ఈ విభజన పరామిమివ్వటం ద్వారాగాని, కంతస్వరం స్థాయి మార్చటం ద్వారాగాని, గమనవేగంలో వై విధ్యం ద్వారాగాని సాధించబడి నప్పుడే ప్రేక్షకులకు అర్థముకావలసిన విధంగా అర్థమవుతుంది. భావం మార్పులు మూడు విధాలుగా ఉంటాయి

1. భావంలో పూర్తిమార్పు

2 ప్రధాన భావానికి సంబంధించిన మరొక ఉపభావ ప్యకటన

3 భావంలోని ఒక విభాగంనుంచి మరొక విభాగానికిమార్పు.

కాబట్టి దర్శకుడు ప్రదర్శన ప్రతిలో ఈవిభజన పొందుపరిచి, నటి ఓటులకు తెలియజెప్పి ప్రయోగంలో ఉపయోగ పడేటట్లుచేయవలె

4 | ప్రయోగ ప్రధానోద్దేశము, ప్రేక్షకావధానము-అనురక్తి

(Chief Aim of Production, Audience Attention and Interest)

నాటకప్రయోగంయొక్క ముఖ్యోద్దేశము ప్రేక్షకులలో అవధానాన్ని అనురక్తిని (interest) కలిగించి ప్రదర్శనలో రససిద్ధికి తోడ్పడటం

ప్రేక్షకులు 1 ప్రయత్నపూర్వకంగాను, 2 అప్రయత్నంగానూ కూడా ప్రదర్శనపట్ల అవధానము చూపుతారు అప్రయత్నంగా చూపించే అవధానము ద్వితీయకారణాల ఫలితంగా రూపొందుతుంది దీనిని ప్రాథమికావధానము (primary attention) అంటారు, ఉదాహరణకు ఆకస్మికంగా వ్యవసరము చేసే కాలి, హఠాత్తుగా వినిపించే శబ్దమువంటివి ప్రయత్నపూర్వకంగా ప్రేక్షకులుపొందే అవధానాన్ని అనుబంధావధానము (secondary attention) అంటారు నాటకప్రయోగంలో ముఖ్యమైనవి ప్రాథమిక - అనైచ్ఛికావధానము (involuntary attention) నాటకము చూడడానికివచ్చే ప్రేక్షకులు ప్రదర్శనపట్ల ఆసక్తిపొందడానికి, అనురక్తి చూపడానికి మానసికంగా సంపూర్ణత వస్తారు తెరఎత్తడం, ప్రేక్షకాగారము చీకటిపరచడం, రంగస్థలము కాంతిమంతముచేయడం మొదలైన క్రియలవల్ల ప్రేక్షకావధానానికి, వారి ఎకాగ్రతకు అనుకూలపరిస్థితి ఏర్పడుతుంది అప్పుడు రంగస్థలంపై జరిగే ప్రదర్శనపట్ల వారికి ఆకర్షణ కలుగుతుంది ఈ ఆకర్షణ చెడకుండా దర్శకుడు శ్రద్ధవహించవలె ఈ అప్రయత్నావధానకేంద్రమనండి ప్రేక్షక దృష్టి మరలినట్లయితే, వారి ఎకాగ్రతకు భంగముకలిగి అనురక్తి భగ్నమవుతుంది ప్రయోగంలోని పొరపాట్లవల్ల ప్రేక్షకావధానము చెడకుండా దర్శకుడు తగిన జాగ్రత్తలు తీసుకోవలె, రంగాలంకరణలోనూ, తెరఎత్తడంలోనూ, దింపడింలోనూ, ప్రవేశనిష్క్రమణాలలోనూ కలిగేలోపాలు ప్రేక్షకావధానాన్ని చెదరిగొట్టవచ్చు అట్లాగే, అతిశయోచితము (over acting), అనవసరమైన అంగవిన్యాసాలు, అనవసరమయిన రంగవరికరాలు (ఉదా॥ ఉపయోగించని

ఔలిపోను) వంటివి ప్రేక్షకుల ఎకాగ్రతకు భంగముకలిగించి వారి అవధానానికి అవరోధాలు కల్పిస్తాయి కాబట్టి దర్శకుడు అప్రమత్తుడై ఉండి, వ్యధిర్యన రూపొందించవలె

మన స్తత్త్వికాత్మపరిశీలననుబట్టిచూస్తే, ఒకేరకమైన ప్రదర్శనగమనంవల్ల ప్రేక్షకావధానమూ ఏకాగ్రతా దెబ్బతింటాయి అని స్పష్టమవుతుంది కాబట్టి, ప్రయోగంలో గమనవేగము, స్థాయి, అయవిన్యాసము మొదలైనవాటిని, భావ ప్రకటనవిశేషాలనూ వైవిధ్యంతో రూపొందించవలె ప్రేక్షకుల అవధానము చెరిగకుండా వారికి వ్యధిర్యనలో కుతూహలాన్ని, అనురక్తిని కూర్చేటందుకు, వ్యధిర్యన సాఫీగానడిచేటందుకు దర్శకుడు నిరంతరము కొత్తవిధానాలను సృష్టిస్తూఉండవలె

వ్యతిరేకంలోను కొన్నిముఖ్యసంభాషలు, కొన్నిఅభినయవిశేషాలు (నాటక కథావస్తువుకు ప్యాముఖ్యము కలిగించే క్లికలవి) దర్శకుడు పరిశీలించి వాటిని అర్థయుక్తంగా సక్రమంగా ప్రేక్షకులు అందుకొనేటట్లు జాగ్రత్తపడవలె ఇట్లాంటివిశేషాలు తిరిగితిరిగి చెప్పరంద్వారా సాధించవచ్చుకాని కథాసంవిధానంలో అట్లాంటి వ్యక్తియకు అనుకూలమైన పరిస్థితులు లేనప్పుడు, అది ఆవిధంగా ప్రేక్షకులకు అందికపోవడంచేత వారికి వరానుభూతి (empathy) కలుగనప్పుడు నాటకవిధానోద్దేశము స్పష్టపడేందుకు అవసరమైన రంగకార్యకలాపము, కదిలికలు, రంగదృశ్యరూపకల్పన, వాచికవైవిధ్యము కాంతిప్రకాశనము రూపొందించి, అవసరమైన పాత్రయందు ప్రేక్షకావధానము ఏకాగ్రంగా లగ్నమయ్యేటట్లు జాగ్రత్తపడవలె సంభాషణలకు, సన్నివేశాలకు ప్యాముఖ్యము కల్పించవలె

అవధాననియంత్రణము (Control of Attention)

ప్రయోగాలను బట్టి ఏకాగ్రతతో కూడిన ప్రేక్షకావధానము రంగస్థలం మీద నిలిచేటట్లు చేయుటమేగాక అవసరాన్ని బట్టి దాన్ని రంగస్థలంలోని ఒక ప్రత్యేకవ్యదేశం మీద కేంద్రీకరింపజేయడం, లేదా ఒక వ్యదేశంనుంచి మరొక ప్రదేశానికి మార్పడం అవసరము కావచ్చు ఇందుకు మొదటి ప్రయత్నంగా నాటక ప్రయోగంలోని ముఖ్యాంశాలు గమనించి, వాటి వల్ల వచ్చే ఏకాగ్రతా సాధన ఫలితాలు పరిశీలించి వాటిని దర్శకుడు సమీకరించుకోవలె. ఏకాగ్రత, అవధానము కిందివాటి మీది అధికంగా ఉంటాయి.

- 1 జడవస్తువులమీద కన్న మనుషులమీద
 - 2 మౌనంగా ఉన్న వారిమీదకన్న మాట్లాడేవారిమీద
 - 3 కదలకుండా ఉన్నవారి మీద కన్న కదిలేవారిమీద
 - 4 చీకటిగాఉన్న ప్రదేశాల మీదకన్న వెలుతురుగా ఉండే ప్రదేశాల మీద
 5. కాంతి తక్కువైన వర్ణాల మీదకన్న (dull colours) కాంతి మంతమైన (bright colours) వర్ణాలమీద
 - 6 విడివడిన రేఖల మీదకన్న (diverging lines) కలుసుకునే రేఖలమీద
 - 7 దూరంగా ఉన్న వస్తువుల మీదకన్న దగ్గరగా ఉన్న వస్తువుల మీద
 - 8 నటీనటులు పరిశీలించని వస్తువుల మీదకన్న, పరిశీలించే వస్తువుల మీద
 - 9 రంగస్థల పార్శ్వాల (కుడి, ఎడమ) మీదకన్నా మధ్యభాగం మీద
 - 10 వెనకకు వెళ్తున్న (moving back) పాత్ర మీదకన్న ముందుకు వస్తున్న (moving forward) పాత్రమీద
 - 11 ప్రకాశంతంగా ఉన్న పాత్ర మీదకన్న ఉద్వేగ పూరితమైన పాత్రమీద
 - 12 సాధారణ స్థానాలలోను, సాధారణ భంగిమలలోనుఉన్న పాత్రల మీదకన్న ప్రత్యేక స్థానంలోను, ప్రత్యేక భంగిమలలోను ఉన్న పాత్రలమీద
 - 13 రంగస్థలంమీద మామూలుగా ఉన్న పాత్ర మీదకన్నమెట్లు మీద, వేదికలమీద, ప్రత్యేకంగా ఎత్తైన స్థానాలలోను ఉండే పాత్రలమీద
 - 14 తక్కిన పాత్రలు ప్రస్తావించని పాత్రల మీదకన్నా ప్రస్తావించిన పాత్రలమీద
- ఇవి సాధారణ పరిస్థితులలో ఉండే అవధానానికి కొన్ని ఉదాహరణలు. ఇట్లాంటివి ఎన్నైనా చెప్పవచ్చు ప్రత్యేక పరిస్థితులలో ఈ అవధానము తాము మారు కావచ్చు
- ప్రేక్షకావధానసాధనకు పైపద్ధతులేగాక "తరవాత ఏమి జరుగుతుంది" అనే అనిశ్చిత వ్యతీక్షను (suspense) ఏదో ఒక ప్రక్రియద్వారా

ప్రేక్షకులలో కలిగించవచ్చు అట్లా లేకప్పుడు దర్శకుడు దీన్ని ఉపహించి ప్రవేశ పెట్టవచ్చు

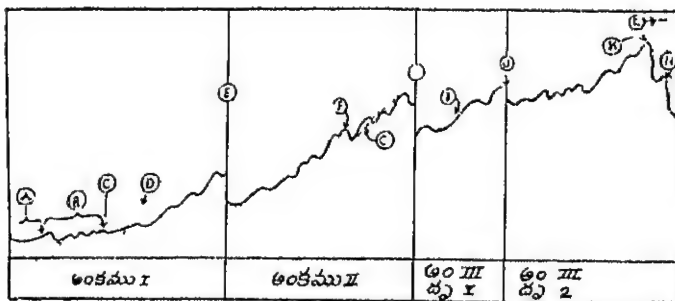
ప్రేక్షకానురక్తి (Audience Interest)

నాటకం పట్ల ప్రేక్షకానురక్తి ప్రదర్శన మొదటినుంచి చివర వరకూ సాఫీగా అద్దలెక్కుండా సాగిపోయేటందుకు జాగ్రత్త పడడం దర్శకుని విధులలో ఒకటి ఈ అనురక్తి ఒకేస్థాయిలోగా తరంగాల మోస్తరుగా వంపులు గలిగి హెచ్చుతగ్గులలో రూపొందుతుంది ఈ హెచ్చుతగ్గులు పరాకాష్ఠల (climax) ప్రాముఖ్యమైన ఆధారపడి ఉంటాయి ప్రధాన పరాకాష్ఠ (main climax) ఎత్తు అన్నింటి ఎత్తుకన్న ఎక్కువగా ఉంటుంది చాలావరకు ఈ స్థాయి వైవిధ్యము నాటక రచనలోనే అంతర్గతంగా రూపొంది ఉంటుంది ప్రయోగ పద్ధతులు ఇందుకు సాయపడతాయి

ఈవిధమైన ప్రేక్షకానురక్తి యొక్క స్థాయిభేదాన్ని, పరిణామాన్ని 'నిర్మాణము' (build) అంటారు ఇది ప్రతి అనురక్తి తరంగంలోను ఒక ముఖ్యంగాని ప్రయోగంలో ప్రవేశ పెట్టడానికి, అందుకు అవసరమైన తరంగాన్ని శిఖరాగ్రస్థాయికి తీసుకొని రావడానికి ఉపయోగపడుతుంది ఇది- కింది వానిద్వారా సాధ్యమవుతుంది

- 1 పాత్ర ఉద్వేగ పరిస్థితి
- 2 ముఖ్యపాత్రల కిచ్చే ప్రాధాన్యంలో వైవిధ్యము
- 3 ప్రధానపాత్రల కిచ్చే ప్రాముఖ్యమైన ప్రాముఖ్యంగా ప్రేక్షక దృష్టిని కేంద్రీకృతము చేయటం
- 4 రంగస్థలంపై నటీనటుల సంఖ్య
- 5 కదలికల సంఖ్య, కదలికలలోని దూరము
- 6 రంగస్థలంలో కాంతి ప్రకాశన తీవ్రత
- 7 గమనవేగము మొదలైనవి తీవ్రతరము చేయడం

సాధారణంగా పై పద్ధతులలో ఏవో కొన్నింటిని మాత్రమే ఆచరణలో పెట్టవలె, ఆచరణలో పెట్టిన పద్ధతులు కూడా మోతాదుగానే వినియోగించవలె. ఎట్టి సందర్భంలోనూ, 'అతి' ఎనికీరాదు మూలము సన్నివేశాలలో 1, 2, 7 పద్ధతుల వినియోగము సరిపాతుంది ప్రేక్షక కుతూహలాన్ని ఇతోధికంగా



చిత్రము 1 కొత్త కరెంట్

వివరణ

రేఖ యొక్క ఎత్తు నాటిక ప్రదర్శన జలగుళి ఉన్నప్పుడు ప్రేక్షకాను రక్షిస్తాయిని సూచిస్తుంది నల్లగా ఉన్న రేఖ అనురక్తి ఉండవలసిన విధానాన్ని సూచిస్తుంది చుక్కల గీతలు తప్పలను తెలియజేస్తాయి

A షాఫ్ట్ పోస్ట్ల తనమయము ఎక్కువ అనురక్తి సాధనకు అవకాశము లేదు అట్టి ప్రయత్న మనవనరము

B ఉష్ణోద్ధారము ఇది అనురక్తికి అనుకూలమైనది కాదు కొన్ని చెలులు ప్యూగింది ప్రయత్న షార్ప్ గా అనురక్తి సాధించవలె

C ఇక్కడనుంచి నాటికంలో ప్రేక్షకానుక్తి ప్రాంతం వస్తుంది ఇది దర్శకుడు ఎరిగినదానికంటే తెలుసుకొని ఉంటుంది ఇది సాధారణంగా ఒక ముఖ్య పాత్ర ప్రవేశంతో ప్రారంభము కావచ్చు

D ఈ మొదటి సన్నివేశము మరీ నాటికీయము చేయటంవల్ల తరువాతి దృశ్యము జటిలంగా, విసుగుదల కలిగించేదిగా ఉంటుంది

E H J రెక ఎడే నమయాలు రెక వరేటప్పుడు ఆనక్తి హెచ్చింది, రెక ఎత్తేటప్పుడు తగ్గడం గమనించవలసిన విషయాలు

F నాటికీయ సన్నివేశము తరవాత అనురక్తి తగ్గదు సాధారణంగా ప్రధాన పాత్ర నిష్క్రమణంవల్ల ఉరుగుతుంది

G దీర్ఘనిర్మాణము

I పరాకాష్ఠ మరీ ఎక్కువ అందుకోవటంవల్ల తక్కిన దృశ్యము విసుగు కలిగిస్తుంది రెక వరేటముందుకాక ఈ పరాకాష్ఠను అదుపులో పెట్టటంవల్ల సరియైన ఫలితము వస్తుంది

K ప్రధాన పరాకాష్ఠ (సాధారణ నాటికంలో)

L ప్రధాన పరాకాష్ఠ (బరువైన నాటికంలో)

N ప్రధాన పరాకాష్ఠ తరవాత బిగువైన నడక, నిర్మాణము, ప్రధాన పరాకాష్ఠ నాటికాంతంలో ఉండడం చాలా అవసరము ఇది లేనిదే నాటికంలో ప్రేక్షకులకు ఆనక్తి ఉండదు.

సాధించే సన్నివేశాలు ప్రేక్షకులకు ఎక్కువ తృప్తిని, ఆనందాన్ని ఇస్తాయి. దర్శకుడు ఇట్లాంటి కుతూహల తరంగాలు సృష్టించే సందర్భంలో కుతూహల సృష్టికాగ మెక్కువగా ఉండేటట్లు జాగ్రత్త పడవలె. తరంగాభివృద్ధి ఎంత ఆకస్మికంగా జరిగితే పృథగ్గతన అంత చక్కగా రక్తికడుతుంది.

ఈ ప్రేక్షకానురక్తిని ప్రదర్శనలో రూపొందించేటప్పుడు దర్శకుడు కింది విషయాలు గమనించవలె.

1 ముఖ్య పరాకాష్ఠ (Main climax) సన్నివేశానికి స్థాయి ఒక్కొక్క నాటకానికి భిన్నంగా ఉంటుంది. విషాదాంత నాటకాలలో దీని అవసరము ఉండదు.

2 ప్రతి దృశ్యంలోని పరాకాష్ఠ సన్నివేశమొక్క శిఖరాగ్రత దాని పూర్వపు దృశ్యంలో దానికన్న ఎక్కువగా ఉండవలెనేగాని తగ్గరాదు. అట్లా తగ్గితే పృథగ్గతన రక్తికట్టదు.

3 ఎక్కువ వ్యవధిగల కొతుక-అవరోహాలు (long rises in interest curves) ప్రేక్షకుల సహనాన్ని పరీక్షిస్తాయి. అంతేకాదు, ముఖ్య సన్నివేశాలలో అనవసరంగా ప్రేక్షకులకు హాస్యరోజు కన్పిస్తుంది. అట్లాంటి ప్రమాదము తప్పించవలెనంటే అందుకు తగినది అవరోహణ (fall), ఇది ఎంత ఆకస్మికంగా జరిగితే ప్రేక్షకానురక్తి అంతగా పెరుగుతుంది. కాని ఈ పద్ధతి అతిగా ఉపయోగిస్తే పాఠబడి అనుకొన్న ఫలితము సాధింపందదు.

4 కుతూహల నిర్మాణమాగిపోవటంతో ప్రేక్షకానురక్తి దానివెంటనే తగ్గుతుంది. దృశ్యము పరాకాష్ఠను (climax) ఆందుకోకముందే, కుతూహల నిర్మాణము (suspense build) ఆగిపోతే, పరాకాష్ఠ అందుకొనే అవకాశము పోయి, సన్నివేశము దిగజారి, ప్రేక్షకానురక్తి తోపింది, రసాభాస మవుతుంది.

ఉదా 1 ముఖ్య సన్నివేశాలకు పొదుపుగా వాడుకోవలసిన కింది మత్య (D C) అభినయావరణను ముందు ప్యాముఖ్యంలేని సన్నివేశాలకు అనవసరంగా వాడుకోవటంవల్ల ఇట్లాంటి ఇబ్బంది కలుగుతుంది.

2 దీర్ఘ సంభాషణ మొదటిభాగంలోనే గమనవేగంలోనూ, ఉద్వారణలోనూ వైవిధ్యాన్ని కార్యకలాప ప్రక్రియలను పూర్తిగా వినియోగిస్తే ముఖ్యభాగాలలో ప్రేక్షకానురక్తిని పూర్తిగా కోల్పోయే ప్రమాదము ఏర్పడు.

తుంది ప్రక్షాళనరక్తిని, కుటూహలాన్ని, అవదానాన్ని ముఖ్య సన్నివేశ భాగాలతో సాధించవలెనంటే, దర్శకుడు ఎంతో ముందు జాగ్రత్త తీసుకొని, హెచ్చరికతో, మోతాదుగా సరియైన కాంతిలో పైనచెప్పిన ప్రయోగాలను వినియోగించవలెనేగాని దుబారా చేయరాదు

దర్శకుడు ప్రధాన పరాకాష్ఠ సన్నివేశాన్ని, ఇతర పరాకాష్ఠ సన్నివేశాలను ముందుగా గుర్తుపెట్టుకొని ప్రదర్శనప్రక్రియలో వ్రాసుకొని వాని సక్రిమ నిర్మాణము ఎక్కడ ప్రారంభము కావలెనో, ఎట్లా పరిణామము చెందవలెనో, ఎక్కడ శిఖరాగ్రాన్ని అందుకోవలెనో, ఎక్కడనుంచి దిగిపోవలెనో స్పష్టంగా నిర్ణయించుకొని, ఆచరణలో పెట్టవలె ఇందుకు అవసరమైన కదలికలు, కార్మికలాపము, దృశ్య సమీకరణ, సంభాషణస్థాయి, వైవిధ్యము, ఉద్వేగప్రకటన మొదలై నవి రూపొందించుకోవలె

ప్రేక్షకులకూడా రాదోయే పరాకాష్ఠసన్నివేశాన్ని, పసిగట్టే శక్తి కలిగి ఉండి, దానికి సంబంధించి యిందుకు నాగుతాయి కాబట్టి ఆ పరాకాష్ఠ ప్రేక్షకులు మామూలుగా ఊహించటప్పుడు గాక, మరికొంత తరవాత ఏర్పడితే, వారిని ఆశ్చర్యచకితులనుజేసి, ప్రదర్శనను మరింత రక్తికట్టింపవచ్చు ఈ ప్రయత్నము చేయడం దర్శకునికి ఎంతో అవసరము అయితే, పరాకాష్ఠ అందుకోవడంలో ఈ విధంగా అయ్యేజాగు ప్రేక్షకులూహించని చిన్నచిన్న పరాకాష్ఠలకు దారితీయడం ఎంతో ఆకర్షణీయంగా ఉంటుంది ఇవి దృశ్యం నిడివిమీదా నాటక స్వభావమీదా ఆధారపడి ఉంటాయి

ప్రేక్షకానురక్తి తరంగాలు ఒక నాటకానికి మహాకానికి ఒకే విధంగా ఉండవుకదా ! ప్రేక్షకానురక్తి సక్రమంగా రూపొందడానికి దర్శకుడు కింది సూచనలు పాటస్తే మంచి ఫలితాలు సాధించవచ్చు

1 నాటకము ప్రారంభించిన తరవాత, మొదటి ఐదు నిమిషాలు ప్రేక్షకానురక్తికి ప్రత్యేకప్రయత్న మనవసరము

2 అనురక్తి తరంగానికి అనురక్తి తరంగానికి మధ్య ఉండే కాల వ్యవధి లేదాగా ఉండవలె

3 తెర వడేముందు ప్రేక్షకానురక్తి సక్రమంగా నిర్మాణము పొందేటందుకు, కుటూహల మెక్కువగా ఉండేటట్లు దర్శకుడు శృద్ధ వహించవలె.

శరణుత ఈ విషయంలో ప్రతిభ చూపనప్పుడు, దిర్ఘము తన ఈశాక్తిని వినియోగించి కొత్తప్రయోగమార్గాలద్వారా ప్రేక్షకుతూహలాన్ని రేకెత్తించవలె

4 ప్రధాన పరాకాష్ఠను ప్తరైనంతగా నాటకం చివరకు లీనుకొని రావలె ప్రధాన పరాకాష్ఠ (main climax) తరువాత దీర్ఘ సంభాషణలు (lengthy dialogues) వీలైనంతవరకు తగ్గించవలె

ప్రయోగ సమస్యలు (Production Problems)

ప్రతి నాటకప్రయోగంలోను నాటక-అంతర్ధృతి విగ్రహీకరిణము (Play Interpretation) మొగలు ఒక ప్రత్యేక సంభాషణ, ఉచ్చారణ స్థాయి మొదలైన అనేక-అంగాదాకా దర్శకుడు వందలకొద్దీ సమస్యలు పరిష్కరించవలసి వస్తుంది కాబట్టి, దర్శకుడు సమస్యలను వాటివాటి ప్రాధాన్యక్రిమాన్ని నిర్ణయించి, ఆ క్రమం ప్రకారము పరిష్కరించవలె అట్లా చేయకపోతే ప్రదర్శన నాటికీ, ముఖ్యసమస్యలు కొన్ని పరిష్కరింపబడకుండా, సమస్యలుగానే నిలిచిపోయే ప్రమాదమేర్పడుతుంది సమస్యయొక్క ప్రాముఖ్యము, దానిని పరిష్కరించడంలో ఉండే ఇబ్బంది ఎక్కువ తక్కువలవల్ల గాక, ప్రదర్శన సాఫీ నడకకు ఎదురయ్యే అవరోధాలనుబట్టి నిర్ణయించవలసి ఉంటుంది దర్శకుడు సమస్యలనుంచి తప్పించుకోవటానికి ప్రయత్నించకూడదు బాగా నడుస్తున్న దృశ్యానికి మెరుగులు దిద్దటంకన్న బాగా నడవని దృశ్యంవల్ల శ్రద్ధ చూపటం ఎక్కువ అవసరము

5 | సంరచన (Composition)

సక్యమమైన ఎన్నిక, క్రమపద్ధతి కళాసృష్టిలో ముఖ్యాంశాలు నాటక ప్రదర్శనలో భావాత్మక (intellectual) మైన, ఉద్వేగాత్మక (emotional) మైన విలువలను నాటకీయమైన విలువలతో (dramatic values) కూర్చి, ప్రేక్షకులకు సమర్పించడమే సంరచన సరిఅయిన సంరచనవల్ల, నాటకప్రదర్శన రక్షితప్రేక్షకులకు ఆనందము కలిగిస్తుంది.

సక్యమమైన ఒక పద్ధతి ప్రకారము ఎన్నికచేసిన భాగాలు, ఆ క్రమ పద్ధతిలో ప్రదర్శించినప్పుడు, వాటిస్వరూపము చూసేవారిమనస్సులో సులభంగా హత్తుకొంటుంది ఉదాహరణకు ఐదురూపాయలు నాలుగేసి పావలాల దొప్పన ఐదు దొంతరలుగా అమర్చి పెట్టినప్పుడు, అవి ఐదురూపాయలని తెలుసు కోవటం ఎవరికైనా చాలా తేలిక అదే ఐదురూపాయల చిల్లరనాణేలు కుప్పగా పోస్తే అది ఎంతో తెలుసుకోవటం కష్టమవుతుంది. చాలామంది చిల్లర లెక్కపెట్టేటప్పుడు ఆనాణేలను విలువలవారీగా ఎరి, లెక్క పెట్టటం నిత్య జీవితంలో మనకు అనుభవమే.

సంరచనా సిద్ధాంతాలు అనేక పద్ధతుల మీద ఆధారపడి ఉంటాయి నాటకంలోని ఐక్యము (unity) ప్రాతిపదికగా, శైలి (style) లోను, భావంలోను ఐక్యాన్ని సాధించటం నాటకప్రయోగ పద్ధతులలో ముఖ్యంగా.

ఈ కళాత్మక సంరచనకు (artistic composition) అవసరమయ్యే సిద్ధాంతాలు ఒకనియమిత క్రమపద్ధతిలో ఉంటాయి ఉదాహరణకు సంగీతంలో శ్రుతి లయలు నియమిత క్రమపద్ధతులు చిత్రలేఖనంలో వర్ణచక్రము (colour wheel) ఆధారంగా ఈ క్రమపద్ధతి రూపొందుతుంది చిత్రలేఖనము, శిల్పము, రేఖా చిత్రలేఖనాలలో (line drawing) వలెనే రేఖలపై నాటకంలో దృశ్య సంరచన ఆధారపడిఉంటుంది 'రేఖల ఆధారంగా' అనడం వల్ల యాంత్రికంగా, లెక్కప్రకారము, సునాయాసంగా రూపొందేది అనేభావము కలగూడదు. ఆ

రేఖలు, మూలవస్తువు (element) కు స్పష్టించవలసిన రూపభావనకు ఉచితమైనవే గాక, భావైక్యం కూడా కలిగి ఉండవలసివచ్చే చైనీస్ దృశ్యసంరచనలో యాంత్రికంగా (mechanical) కనిపించే పరిణామాలను కళాత్మకంగా మరుగు పరచటం వల్ల ఆ సంరచన సహజంగాను, ఆకర్షణీయంగాను రూపొందుతుంది.

దృశ్య సంరచన (Scenic Composition)

నాటకంలో ఎనిశ్చితకాలంలోనైనా దృశ్యాలంకరణ పరికరాలు, నటి నటులు, దుస్తులు, అలంకారము, రంగప్రకాశన, షాత్రసమ్మేళన కలిసి రంగ చిత్రము (stage picture) అవుతుంది. ఈ రంగచిత్ర సంరచన చిత్రలేఖనం లోని రూపకల్పనా సిద్ధాంతాలనే అనుసరిస్తుంది. అయితే చిత్రలేఖనంలో లేని ముఖ్యాంశము నాటకంలో ఉంటుంది. అదే చలనము. ఇది మనస్సులో ఉంచుకొనే దృశ్యసంరచన జరుగుతుంది. ప్రతిరంగ దృశ్యచిత్రంలోను కొన్ని ముఖ్యాంశాలుంటాయి. ఇందులో ప్రతిభాంశము ఒక ప్రత్యేక పద్ధతిలో సంరచనకు సాయపడుతుంది.

రేఖలు (Lines)

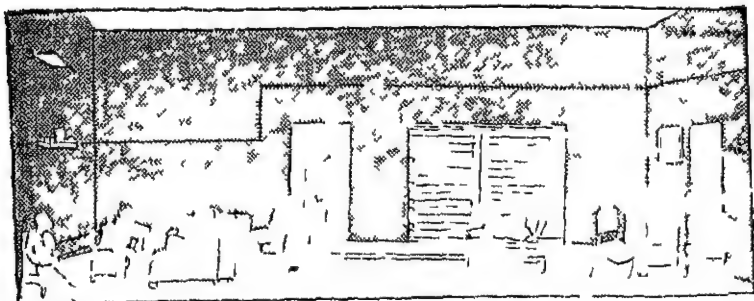
రేఖలు యధార్థరేఖలు (actual lines), సమష్టిరేఖలు (collective lines) అని రెండురకాలు. సమష్టిరేఖలు అనేకరేఖల సమూహము. రేఖలను ఒక్కొక్కప్పుడు ఊహమాత్రంగా ఉండే రేఖలుగా సూచించవచ్చు. అట్టిరేఖలు ఊహరేఖలు (Imaginary lines).

ఆకారాలు (Shapes)

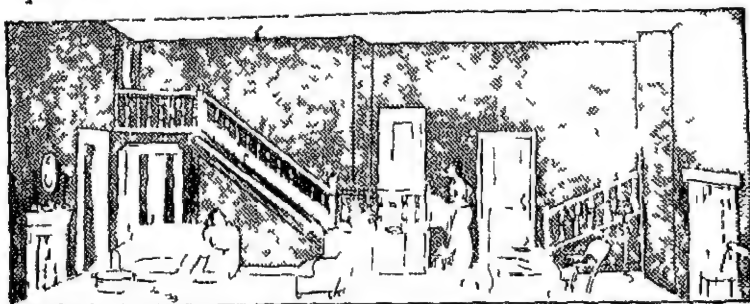
ఆకారాలు రెండు పరిమాణాలు (two dimensions) గలవి. ఎత్తు పొడుగులేగాని లోతులేనివిగా కాగితంమీది చొమ్మలవలె ఊహించవలె.

ఘనరాశులు (Masses)

రంగస్థలంమీద ఎత్తు పొడుగులేగాక, లోతు బరువులతో కూడి ఉన్నవిగా ఊహించబడేవి ఘనరాశులు. ఇవి శిల్పాలవలె మూడు ప్రమాణాలు గలవి. రంగస్థలంమీద కళాత్మకంగా ముదురు రంగులు ఎక్కువ బరువును, లేత రంగులు తక్కువ బరువును సూచిస్తాయి. ఇదేగాక ఆ వస్తువు ఉపయోగాన్ని బట్టికూడా బరువు సూచితమవుతుంది.



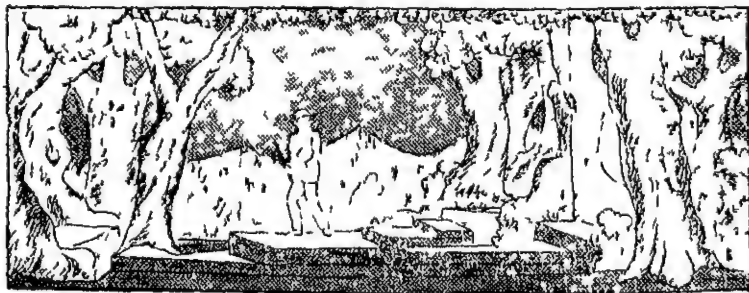
1



2



3



4

వర్ణాలు (Colours)

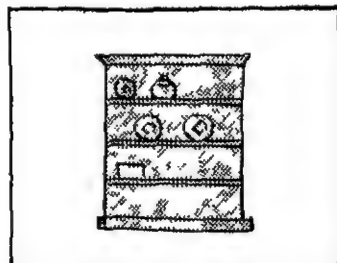
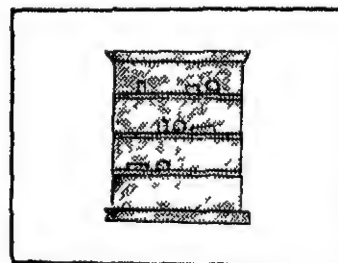
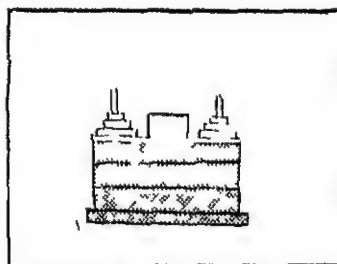
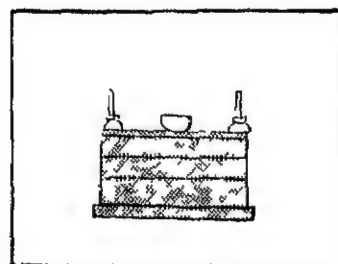
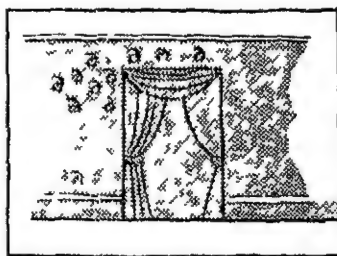
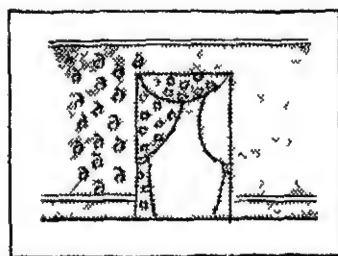
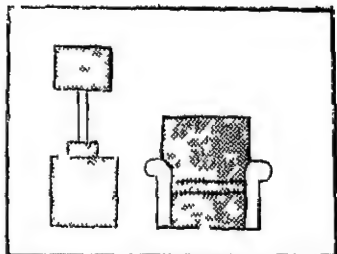
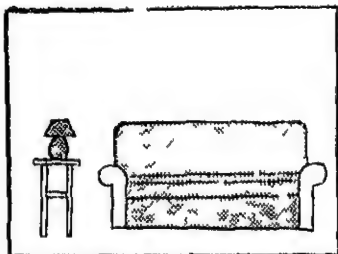
తెలుపు, నలుపు రంగులతోనహా వర్ణాల లేత ముదురురసాలు, వాటి కాంతి వ్యసరణశక్తి, తీక్షణత, విలువలు—వీటినిబట్టి వర్ణాలశక్తి సూచింపబడుతుంది అనాకృమిత ప్రదేశాలు (Spaces)

ఒక వస్తువుకూ దానిపక్క మరొక వస్తువుకూ మధ్యకన్న భారీ వ్యవధి పరిమితి పైన కూడా సంరచన ఆధారపడి ఉంటుంది

అరూప మూలవస్తువులు (Abstract Elements)

శక్తిమంతమైన ఉద్వేగ ఫలితాలిట్టి మూలవస్తువులవల్ల సాధింపబడతాయి అడ్డురేఖలు (horizontal lines) విశ్రాంతిని సూచిస్తాయి అడ్డురేఖల ప్రాముఖ్యంగల రూపకల్పన ప్రేక్షకులకు శాంతిని, ఆలోచనను, నిర్దిష్టతను సూచిస్తుంది (హా పటము 2 1) అట్లాగే ఐమూలరేఖలు (diagonal lines), తరంగాలవంటి వంపులు (gentle curves) చలనాన్ని, మార్పును, ఎక్కువ వంపులుకలిగి ఒకదానితో ఒకటి పెనవేసుకొన్న రేఖలు (inter twining curves) భోగాన్ని, కలిమిని సూచిస్తాయి (హా పటము 2 2)

వర్ణాలకుకూడా ఈశక్తి ఉంటుంది ఉదా లేతవర్ణాలు ఉత్సాహాన్ని ముదురువర్ణాలు విచారాన్ని గాంభీర్యాన్ని సూచిస్తాయి (హా పటము 2 3 & 4) కాని వీటితోడు ఇతర పద్ధతులనుకూడా కలిపి వినియోగిస్తేతప్ప, శక్తిమంతమైన రూపకల్పన నాద్యముకాదు ఉదాహరణకు ఎరుపు రక్తాన్ని, అపాయాన్ని, ఇతర సందర్భాలలో భోగాన్ని సూచిస్తుంది అట్లాగే ఉత్సాహాన్ని, ఉత్తేజాన్ని ప్రేక్షకానుభూతికి తెస్తుంది ఇంతికన్న ముఖ్యమైన విషయము — ఒక్కొక్క వర్ణము ప్రత్యేకంగానేకాక, వర్ణసముదాయంకూడా ఇట్లాంటి అనుభూతి ఫలితాన్ని సాధించగలదు ఉదాహరణకు పసుపు, నారింజ, ఎరుపువర్ణాలుకలిసి ఉత్తేజాన్ని, ఆకుపచ్చ, నీలి, ఊదారంగులుకలిసి వైశాల్యాన్ని, జడత్వాన్ని సూచించేశక్తి కలిగిఉంటాయి బదుపు ఉద్వేగభారాన్ని (emotional weight) సూచించగలదు ఒక మనిషి గుట్టమీద ఉండడం స్థిరత్వాన్ని భద్రతనూ (stability and security) సూచింపజేస్తుంది అట్లాగాక, కొండగుహలో — అనగా బదుపు మనిషి కిందగాక పైన ఉన్నట్లుగా రూపకల్పన జరిగినప్పుడు — దానికి విరుద్ధ భావాన్ని వ్యక్తముచేస్తుంది రూపకల్పనలోని వ్యతిరేకాలాంశమూ ఒక ప్రత్యేక ఉద్వేగానుభూతిని ప్రేక్షకులలో సాధించగలదు. ఉదాహరణకు వర్ణాలలో, ముదురు లేతవర్ణాలు ఇచ్చే విభిన్నఫలితాలు.



పటము 3 సందర్శన సమూహము

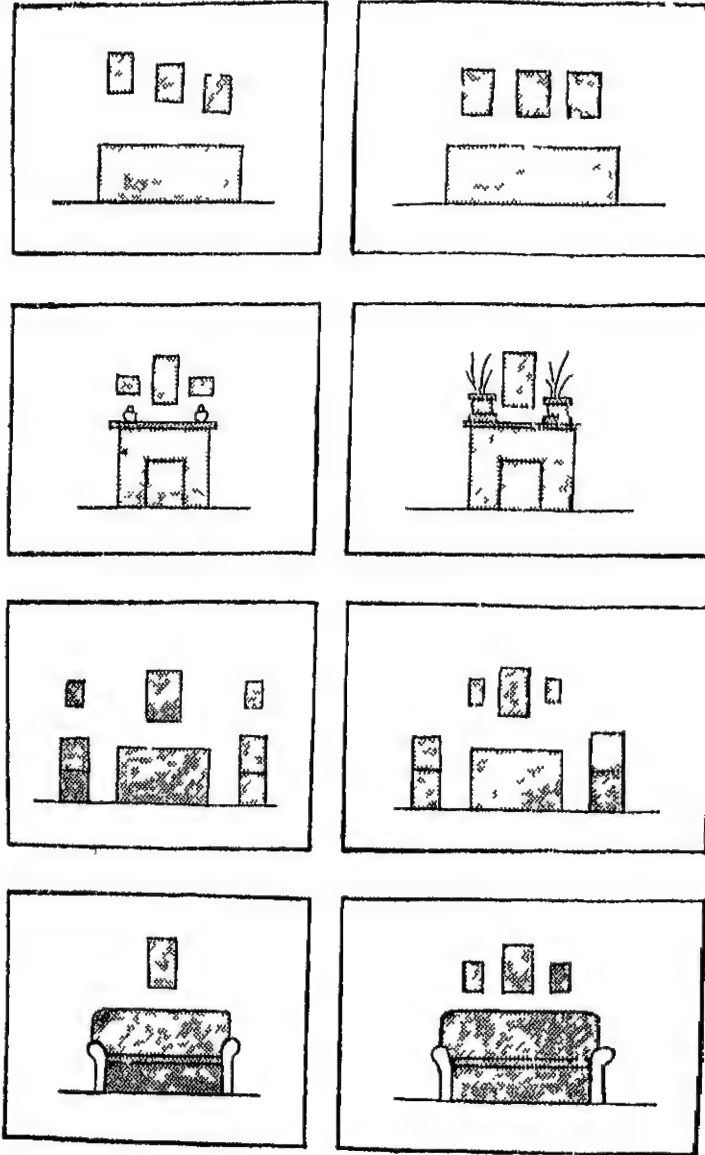
సంరచన సాధారణంగా భయపడేటంత కష్టముకాదు సంరచనచేసే కళాకారుడు ఆ పద్ధతివల్ల, ఏ విధంగా ప్రతిస్పందన పొందుతాడో, అదేవిధమైన అనుభూతిని ప్రేక్షకులుకూడా పొందగలరని ఊహించవచ్చు దీనిలో అనుభవము సాధించేటందుకు, దర్శకుడు తాను చూసే ప్రతి నాటకంలోను చలనచిత్రంలోను దృశ్యసంరచన ఏ విధమైన ఉద్వేగఫలితాలను సాధిస్తున్నదో జాగ్రత్తగా పరిశీలింది, తా నవలించిందే ప్యయోగంలోని దృశ్యసంరచనలోను, సమీకరణ పద్ధతులలోను ఆ అనుభవాన్ని నెమరుకు తెచ్చుకొని, సంరచనలోని మూలాంశాలను - రేఖలు, వర్ణాలు, రాసులు మొదలైనవాటి ఉద్వేగఫలితాలను పోల్చుకొని, సంరచనా పద్ధతులను నిర్ణయించుకోవలసి ఉంటుంది

మేళన - విపర్యయము (Harmony and Contrast)

రేఖలు, స్వరూపాలు, వర్ణాలు రంగస్థలదృశ్యంలో పోలికలు కలిగి ఉన్నప్పుడు ఆ పరిస్థితిని మేళన (Harmony) అంటారు ఉదాహరణకు ఆకు పచ్చ వర్ణంలో వివిధద్రావ్యాలు గలిగిన దుస్తులు వాడినప్పుడు అది మేళవించి (harmonious) ఉంటాయి మూలాంశాలలో వైవిధ్యము ఉపయోగించబడినప్పుడు, ఆ పరిస్థితిని (contrast) విపర్యయ మంటారు ఉదాహరణకు ఆకుపచ్చ, ఎరుపు కలిపినపుడు, తిన్ననిరేఖలు, ఐమూలరేఖలు (straight and diagonal lines) కలిపి ఉపయోగించినప్పుడు అది విపర్యయమవుతుంది. వీలైనంతవరకు ఈ మూలాంశాలు (elements) మేళవించవలె, లేదా స్పష్టమైన తారతమ్యము (contrast) కలిగినవిగా అయినా ఉండవలెనేగాని, అటూ ఇటూ గాని సంరచన అర్థరహితము, నిష్ప్రయోజనము అవుతుంది ముఖ్యంగా నాటక సన్నివేశంలోని సంఘర్షణ తీవ్రతను బట్టి (intensity of conflict) ఈ తారతమ్య తీవ్రత (intensity of contrast) ఉంటుంది సంరచనను ఈ సిద్ధాంతమేధారంగా సృజించవలె

సమతుల్యము (Balance)

పాత్రసమూహాన్ని (Grouping) రంగస్థలం రెండువైపుల సమానంగా పంచకపోలే ప్రేక్షకానురక్తి సక్రమంగా రూపొందదు వారి ఏకాగ్రతకు భంగము కలిగి వికృతీకరణ (distortion) ఏర్పడుతుంది కాబట్టి, రెండు వైపుల సమాన ప్రాముఖ్యము కల్పించవలె (చూ. పటము 3) సమీకరణంలోను,



పటము 4 సంరచన సమతూకము

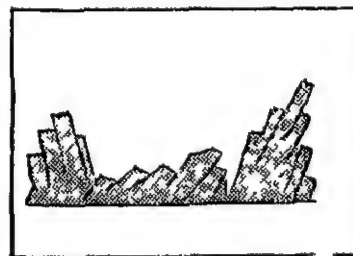
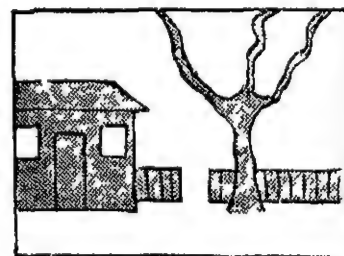
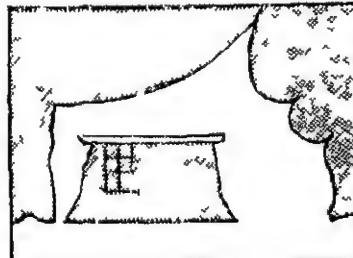
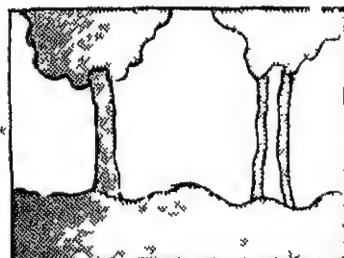
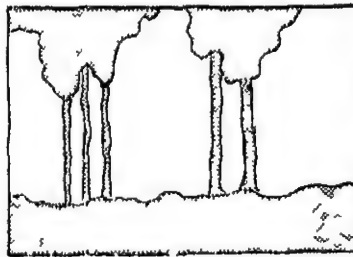
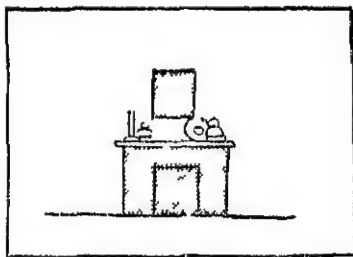
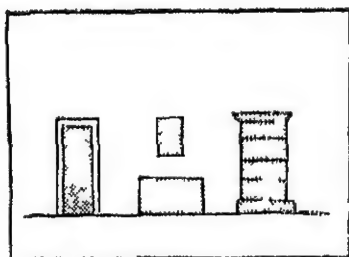
దృశ్య సంరచనలోను రంగస్థలం ముందునుంచి వెనకకు మధ్యగా తిన్ననిరేఖ (డిహాలో) ఏర్పరచుకొంటే ఈ మధ్యరేఖ (centre line) కు రెండుపక్కల ఉండే వస్తువులు గానీ, వ్యక్తులుగానీ సమాన ప్యాముఖ్యంతో ఉండవలె ఉదా॥ కుడిపక్క చివరగాఉన్న కొద్ది వస్తువులకు ఎడమపక్క మధ్యగాఉన్న ఎక్కువ వస్తువులకు తూకము సరిపోతుంది (మీ పటములు 4, 5) రెండుపక్కలా సమానంగా ఉండే ఈ తూకము నిర్ణయించటం దర్శకునికి నటీనటుల సమ్యేకనంతో (grouping of actors) అవసరమవుతుంది. కాని నటీనటులకు వారంతట వారు కదిలితలు సాధించగలిగే సౌలభ్యంవల్ల, స్థానాలను అవసరాన్నింట్టి మార్చటంద్వారా సక్రమసంరచన సాధించటం సులభము రంగస్థలంపై అమర్చే వస్తుసముదాయం విషయంలో మాత్రము శృద్ధ తీసుకోవలె చిన్నచిన్న దృశ్య సమ్యేకనాలు (small groupings) సర్వసాధారణంగా, రెండుమూడు అభినయవరణ (parts of acting area) భాగాలకే పరిమితము కావటం సహజము కాబట్టి, అభినయవరణ పూర్తిగా వినియోగించినప్పుడే దర్శకుడు ఈ అంశంపై ప్రత్యేకశృద్ధ తీసుకోవలసిన అవసరమేర్పడుతుంది.

స్థిరత్వము (Stability)

ఐదారు పాత్రలకన్న ఎక్కువమంది రంగస్థలంమీద ఉన్నప్పుడు దృశ్యసంరచన ఒక స్థిరత్వాన్ని సాధించగలగటం కష్టమవుతుంది అందుచేత రంగస్థలంలోని అభినయవరణ దిగువ కోణాలలో (Down corners) ఒకరిద్దరి స్థానాలు, కుడి ఎడమలలో (Down Right and Down Left) నిర్దేశించటం సంరచనకు పుష్టినిస్తుంది

అభినయవరణ నక్రమ వినియోగము (Utilisation of the Acting Area)

దర్శకుడు సహజ వాతావరణ సృష్టి సంకల్పించినప్పుడు అభినయవరణ పూర్తిగా వినియోగించి, వ్యతిరేక ప్రదేశాన్ని ఏదోవిధంగా నింపవలసిన అవసరమేర్పడుతుంది సాంప్రదాయక నాటకాలలో (Classical Plays) భాగీ ఎక్కువగా ఉండే అభినయవరణభాగము మరింత అవసరమవుతుంది. నాటక దృశ్యంలో అభినయవరణ లోతు (depth) ముఖ్యము ప్రహసనాలలో (farces) లోతు తక్కువగా ఉండటం ప్రదర్శనకు సౌలభ్యము కలిగిస్తుంది



పటము 5 సంరచన-సమతూకము

బరువైన ఇతివృత్తంగల నాటకాలలో ఈ లోటు ఎక్కువగా ఉండి వలె దృశ్య సమీకరణలోకూడ అదే వ్యాతిపడికమీద జరగవలె నాటక ప్రదర్శనలో నటీనటులు ప్రేక్షకులకు దగ్గరగా రావటానికి ప్రయత్నించటం ఒక మామూలు బలహీనత దర్శకుడు అప్రమత్తుడై ఈ ప్యూర్నాన్ని, స్వభావాన్ని ఎప్పటికప్పుడు అరికట్టకపోతే వీరంతా కింది దీపాలకు (foot lights) ఎదురుగా బాతులుతీరె ప్యూర్నాదమేర్పడి, దృశ్య సంబంధం దెబ్బపడుతుంది అంతెకాదు దృశ్యసంబంధన వెనక ఉన్న పద్ధతిని, ఉద్దేశాన్ని తెలుసుకొవటం మీద పడిక, దాని ప్యూర్నా ఎలితము ప్రేక్షకులపైనపడ అచారోచితంగాను, అప్రయత్నంగాను వారి అనుభవానికి వస్తుంది కాబట్టి సంబంధనవెనక ఉన్న కృషిని, పద్ధతిని, ఉద్దేశాన్ని దర్శకుడు మరుగుపరిచే ప్రయత్నించేన కళాత్మకంగా రూపొందించవలె

సంబంధనలో కింది బాదనలు దర్శకునికి ఆవయోగిస్తాయి

1 మూలాంశాలు (elements) ఏవైనా రంగచిత్రము (stage picture), అంగవిక్షేపము (gesture), సంభాషణ (dialogue), నాటక సమగ్రరూపము (The play as a whole) ఒకపద్ధతిప్రకారము సంబంధన (composition) చేయవలె

2 సంబంధనలోని కృషి, ప్రయత్నిము (attempt) బహిరంగము కూడా

3 సంబంధన ఎట్టిసందర్భంలోనూ ప్రదర్శనానుభూతికి, ప్రేక్షక పరానుభూతికి (audience empathy) అవశ్యుతి కల్పించదాదు

ఇట్లా చేయటంవల్ల, సంబంధన సుందరంగాను, ఆకర్షణీయంగాను ఉంటుంది. అది సరళంగాను, అర్థరహితమైన వైరుధ్యాలు లేకుండాను ఉంటేనే సాధ్యమవుతుంది. రంగాలంకరణలోను, రంగదీపనలోను శక్తిమంతాలైన వర్ణాలే వాడవలె సహజత్వము కలిగిన వాస్తవికతైలి గల నాటకాలలోను, ప్రహసనాలలోను (Farces), మెలోడ్రామా (Melodrama) లోను సంబంధన సుందరంగా ఉండటం అభ్యంతరకరంగా ఉంటుంది

ఏదైనా క్రమపద్ధతిలో దృశ్యసంబంధన జరిగినప్పుడు అది దర్శకుని భావనాశక్తిని, నటీనటుల పాత్రోచిత భావప్రకటనలను ప్రేక్షకులు సక్రమంగా గ్రహించి పరానుభూతినిబొంది, నాటకము రసనీర్ధిని సాధించేటందుకు దోహదము చేయగలదు

6 | రంగస్థలము (Stage)

రూపభేదాలు

రంగస్థలమునేకవిధాలుగా పరిణామముచెందింది ప్రస్తుతముఎక్కువగా వాడుకలోఉన్నది (Proscenium Stage) రంగద్వారంగల రంగస్థలము ఈ రకపు రంగస్థలంమీదియోగాన్ని దృష్టిలోఉంచుకొనే దర్శకత్వంలోని ప్రయోగపద్ధతులు మొదలై నవన్నీ వివరింపబడుతున్నాయి. అయితే, ఉన్న స్థలాన్నిబట్టి, అవసరాలనుబట్టి, ఇతరవిధాలైన రంగస్థలాలలోకూడా నాటక ప్రదర్శన ఏర్పాటుచేసుకోవచ్చు రంగస్థల రూపంలోనితేడాలనుబట్టి అభినయా - వర్ణ - ఆకారము, వైశాల్యము, పరిధి తేడాలతో రూపొందుతాయి ఈ వైవిధ్యాన్నిబట్టి ప్రయోగపద్ధతులు, రంగస్థల పరికరాలు, రంగసజ్జీకరణ (Set Construction), దీప్యము (Lighting), వస్త్రావయోగము, నటీనటుల కదలికలు, సంగీతం మొదలైనవన్నీ మార్పుచెందుతాయి.

ఇప్పుడు పలురకాలైన రంగస్థలాలను గురించిన స్థూలవివరణ.

1 రంగద్వారరంగస్థలము (Proscenium Stage)

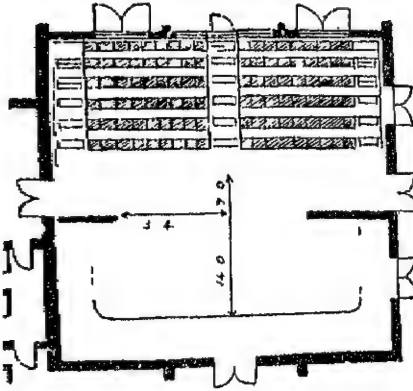
మూడువైపుల మూసివేయబడి, నాలుగవవైపునఉన్న చట్రంద్వారా ప్రేక్షకులు నాటకదృశ్యాన్ని చూడటానికి అనుకూలంగా ఉండేరంగస్థలము ప్రేక్షకులట్టినబొమ్మను ఎట్లాచూస్తామో అట్లాగాచూసే అవకాశంకలదికనుక దీనిని (Picture frame stage) అనికూడా అంటారు

2 వేదికారంగస్థలము (Platform Stage)

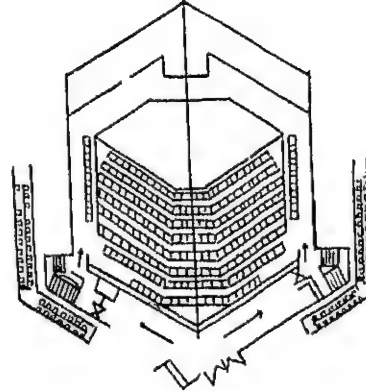
వేదికపై అమర్చిన రంగస్థలము. మూడు వైపుల ప్రేక్షకులు కూర్చుండి రంగదృశ్యాన్ని చూసే అనుకూల్యంగల రంగస్థలము.

3. టాప్చుకొనివచ్చే రంగస్థలము (Thrust Stage)

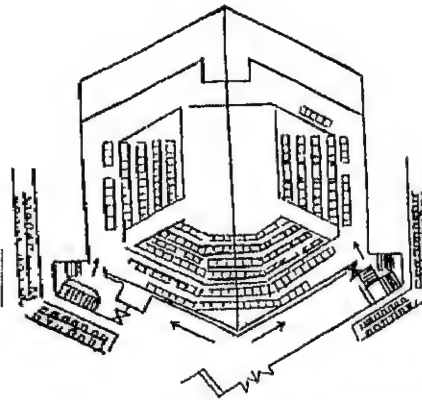
వేదికారంగస్థలంవలెనే రంగస్థలం మూడువైపులనుంచి రంగస్థల దృశ్యము ప్రేక్షకులకు కనిపిస్తుంది.



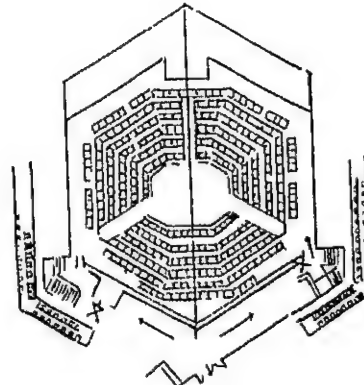
(I) రంగద్వార రంగస్థలము



(II) వేదికా రంగస్థలము



(III) పొద్దుకొనివచ్చే రంగస్థలము



(IV) వృత్తరంగస్థలము

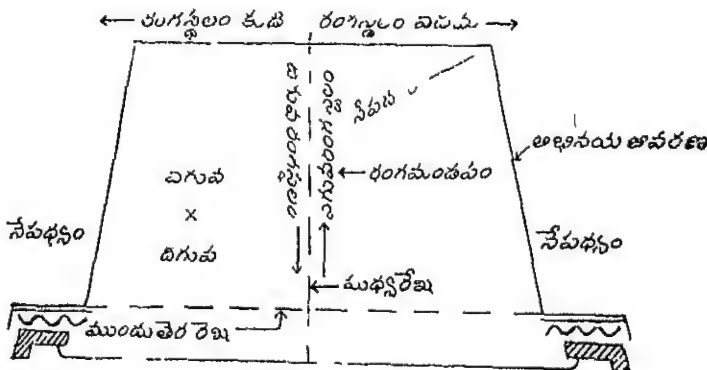
పటము 6, రంగస్థల రూపభేదాలు (Types of Stage)

4 ప్రేక్షకులమధ్య రంగస్థలము లేదా వృత్తరంగస్థలము (Arena Stage or Theatre in the Round)

ప్రేక్షకులు చుట్టూ ఉండి మధ్య ఉండే రంగస్థలము ఇందువల్ల ప్రేక్షకులకు నటీనటులకు మధ్య నాన్విహితమైక్కువ అవుతుంది తరచు రంగస్థలం మీద జరిగే ప్రయోగాలలో రంగసజ్జికరణ, రంగాలంకరణ చాలా తక్కువగా ఉంటాయి నటీనటుల ప్రవేశనిష్క్రమణాలు ప్రేక్షకులమధ్యనుంచే జరుగుతాయి వారి కదలికలు సాంప్రదాయికంగా వస్తున్న పద్ధతిలోగాక అన్ని వైపులకు జరగవలె రంగపరికరాలు తక్కువగా ఉండివలె దీపసంకూడా విభిన్నంగా ఉంటుంది

రంగస్థలభాగాలు (Stage Parts)

ప్రేక్షకులు కాటాన్ని చూసే ద్వారము రంగ ముఖద్వారమనీ, ఇది తప్ప రక్కిన మూడు పక్కల మూస ఉంటుందనీ, కాటకము జరిగే ప్రదేశాన్ని రంగస్థలము (stage) అంటారనీ, నటులు తిరుగాడుతూ కనిపించే భాగాన్ని

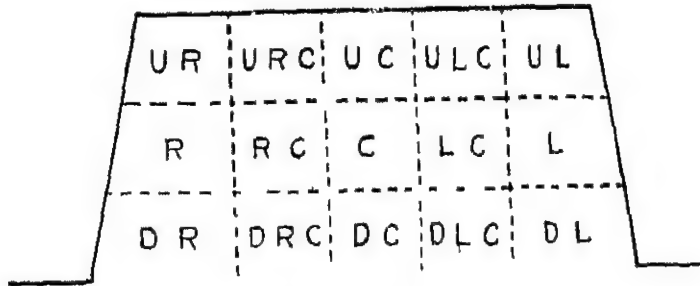


చిత్రము 7 రంగస్థల భాగాలు (Stage Parts)

అభినయవరణ (acting area) అంటారనీ, కనిపించని భాగాన్ని నేపథ్యము (off stage) అంటారనీ నటవిద్యార్థి తెలుసుకోవలె దర్శకత్వంలోని సూచనలలో కుడి ఎడమల ప్రస్తావన వచ్చినప్పుడు అవి నటుడు ప్రేక్షకాభిముఖంగా ఉన్నప్పుడు, ఆ నటునికి కుడి ఎడమలని (stage left and right) గమనించవలె రంగస్థలం మీది వివిధభాగాలు పైబొమ్మలో చూపించబడినవి,

రంగస్థల భూగోళము (Stage Geography)

అభినయానికి అనుకూలంగా దర్శకత్వంలో చేసే సూచనల నిమిత్తము అభినయవరణ భాగాలుగా విభజింపబడుతుంది ఈ సూచనల ఆధారంతో ఈ విభజన ప్రాతిపదికమీదనే 'ప్రదర్శన ప్రతి' రచయితచేయబడుతుంది రంగస్థలం మధ్యగా ఎగువనుంచి దిగువను ఒక ఊహారేఖ గీసుకొంటే అది రంగస్థలాన్ని కుడి ఎడమలుగా విభజిస్తుంది దీన్ని మధ్యరేఖ (Centre line) అంటారు అట్లాగే ప్రిక్షకులకు దగ్గరగా ఉండే భాగాన్ని దిగువ (Down) అనీ, దూరంగా ఉండే భాగాన్ని ఎగువ అనీ (Up) అంటారు రంగస్థల విభజన కింది బొమ్మలో చూపబడింది



పటము 8 రంగస్థల భూగోళము

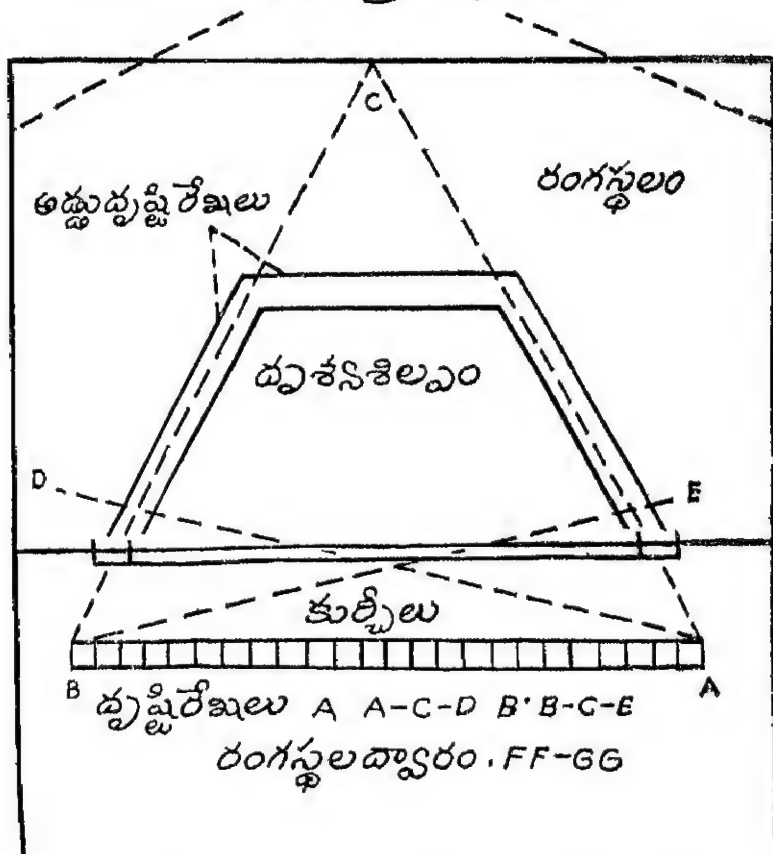
D=దిగువ U=ఎగువ R=కుడి L= ఎడమ C=మధ్య

7 | ప్రయోగ ప్రతి (Production Script)

నాటకం ఎన్నిక, నాటక విశ్లేషణము, అంతర్దృశ్యవిశ్లేషణ, సంరచన మొదలైన అంశాలన్నీ సంకల్పప్రకారంగా పూర్తి చేసిన తరువాత దర్శకుని బాధ్యత ప్రదర్శనప్రతి తయారుచేయటం సంరచనా విధానాలు నిర్ణయమైన తరువాత నాటకానికి ఉనుకూలంగా రంగస్థలాలంకరణ రూపొందించవలె ఆ తరువాత ప్రవేశ నిష్క్రమణ ద్వారాల స్థానాలు నిర్ణయించవలె రంగస్థలంమీద ఉపయోగించే పరికరాలు (కుర్చీలు, బల్బులు వగైరా) - ఏవి ఏ దృశ్యంలో ఏయే స్థానాలలో ఉండవలెనో కాగితంమీద వివరించవలె దీనిని గ్రౌండ్ ప్లాన్ (Ground Plan) అంటారు ఇది స్కేలు ప్రకారము గీసుకోవటంవల్ల, వస్తువుకు, వస్తువుకు మధ్య ఎంత భాగం ఉండేదీ, నటునికి ఎంత అభినయ వరణ పరిధి ఉండేదీ స్పష్టంగా తెలుస్తుంది దీనినిబట్టి కదలికలు (movements), పాత్రసమ్మేళనము రూపొందించటం వీలవుతుంది రంగస్థలంమీద పనిచేసే సాంకేతిక సహాయకులకు వీలుగా ఉండేనిమిత్తము ఈ ప్లాన్ పెద్దదిగా ఉండవలె అంతేగాక అన్ని వివరాలు గుర్తు పెట్టుకొనే సౌలభ్యం దృష్ట్యాకూడా ఈ ప్లాన్ ఎంత పెద్దదిగా ఉంటే అంత మంచిది దీనికి స్కేలు - అడుగుకు అంగుళంగాని, రంగస్థలము చిన్నదైతే అడుగుకు 3 అంగుళంగాని పెట్టుకో వచ్చు అవసరాన్నిబట్టి చిన్నప్లాన్లు తయారుచేసి రంగ నిర్వాహకునికి, (Stage Manager) అతని సహాయకులకు ఇవ్వవచ్చు

ఈ విధంగా గ్రౌండ్ ప్లాన్ తయారుచేసేటప్పుడు, దర్శకుడు తాను చేసిన దృశ్య సంరచన, రంగ కార్యకలాపాలు, నటీనటుల ప్రవేశ నిష్క్రమణాలు, ఇతర-స్థల నిర్దేశాలు, రంగసజ్జ విభిన్నస్థానాలలో ఉన్న ప్రేక్షకుల లందరికీ కనిపించేటట్లు జాగ్రత్తపడవలె ప్రేక్షకుల దృష్టికి అగుపడకుండా ఉండ వలసిన వాటిని మరుగు పరచుకోవలె దీనికి ఛినిధ ప్రేక్షక స్థానాలనుంచి

నాటకశాల ప్రక్కగోడలు



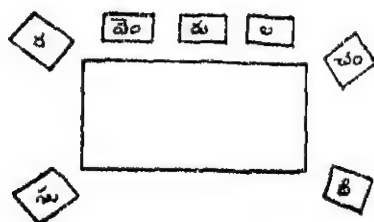
చటము 9 కైతిజదృష్టిరేఖలు (Horizontal Sight Lines)

క్షేతి దృష్టిరేఖలు (horizontal sight lines), ఉదాత్త దృష్టిరేఖలు (vertical sight lines) గురిచూసుకొని ప్లానును పరిశీలించాలి

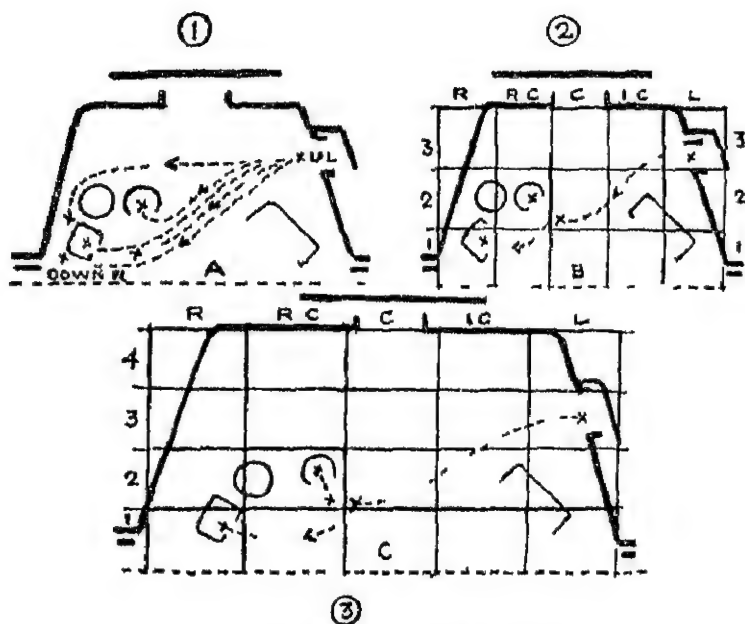
ఎడంబ్బు ప్యేరిలో ప్యేరిరంగదృష్ట్యానికి ఒకప్లాను తయారీకం గా తయారుచేసినది చూడండివలె దర్శకుడు రంగవలనము, దృశ్య సమ్మేళనము వగైరాలు ముందుగానే చూసింది సద్దము చెనుకొన్నప్పటికీ అవి ఎడంబ్బున ప్రదేశంలో ప్లాచేర్చి, అప్పుకోవలెనా బర్నించుకొందాము అభివ్యాసించి విభాగాలు ప్లాచేసుకొంటున్న కిందటి అధ్యాయంలోనివలెంటింది ఆ విభాగాలు ఆధారంగానే నాచనసన్ని వ్రాయవలె ఈ నూచనలు మరింత చక్కగా పాటించవలెనంటే రంగస్థల పరికరాలు స్కేలుప్రకారము సరిఅయిన స్థానాలలో రంగస్థలంమీద పూర్వాభ్యాసము (rehearsals) జరుగుతున్నప్పుడు కూడా అమర్చవలె

ప్రయోగ ప్రతిని తయారు చేసేటప్పుడు, నాటకప్రతి ఒకచక్కనూ, తెల్లకాగితము మరొకచక్కనూ ఉండేటట్లు పుస్తకము తయారుచెనుకొని, తన నూచనలన్ని చూపుటకు వీలైరంతవరకూ ఖాళీగాకన్న తెల్లకాగితంమీద వ్యాసుకోవలె ఈ ప్రయోగప్రతి కుడివైపున, నాటకప్రతివారము ఎడమ వైపున ఉండవలె

ప్రయోగప్రతిలో ఎ సంభాషణ అనుపుతున్నప్పుడు ఏవాక్రీ ఎక్కిడ ఉండవలెనో వాక్యాలు ఎటువక్క ఎందరు ఉండవలెనో, కదలికలు ఎట్లా ఉంటుందో, వ్యక్తిగత కార్యకలాపాలు ఏమేమి ఉంటున్నాయో స్పష్టంగా నిర్ణయించుకొని ముందు పెనిస్కో వ్యాసుకోవలె పూర్వాభ్యాసము (rehearsals) జరుగుతున్నకొద్దీ, చూర్పు చప్పులు వచ్చి, చివరకు ఏ ఏ కదలికలు ఎట్లా జరుగుతాయో సంభాషణలో ఎపాత్యఎస్థానంలో ఉంటుందో, ఏకార్యకలాపము జరుగుతుందో, దృశ్యసమ్మేళనము ఎట్లా రూపొందుతుందో పూర్తిగా నిర్ణయమౌతుంది అప్పుడు అది సారాలో వ్రాసుకోవచ్చు అట్లాగే ముందు ప్రవేశించవలసిన వాక్యాలు సంసిద్ధంగా ఉండెటందుకు, ఎపెట్టుకు, తెరవడం మొదలైన వాటికి హెచ్చరికలు చేసేటందుకు వాటిస్థానాలు ప్రయోగప్రతిలో వ్యాసుకోవలె ప్రతి దశ్యానికి ముందు దానిలో కామసిన నటీనటుల వ్యక్తిగత సామగ్రి (hand props), దుస్తులు మొదలైన అంశాలు, వ్యధీపరకు నూచనలు ప్రయోగప్రతిలోనే వ్యాసుకోవలె



పటము 10



పటము 11 రంగచలన నిర్ణయము
(Methods of Plotting Stage Movement)

కదలికలు ప్రయోగప్రతిలో వ్యాసుకొనేటప్పుడు అవి వివరంగా, నిర్దిష్టంగా నటీనటులకు తెలియజేప్పేటందుకు అభినయవరణను మరింత సూక్ష్మంగా విభజించటం అవసరమని తెలుసుకొన్నాము కదలికలు ప్రయోగ ప్రతిలో వ్రాసేముందు దర్శకుడు తన భావనాశక్తిని బాగా వినియోగించవలె కదలికలు రూపొందించటం చదరంగంఎత్తులోవలెనే ముందుజాగ్రత్తతో తర్వాతి కదలికలకు అనుకూలంగా చేయవలె అన్నివేళం నడికను బట్టి, పాత్ర ప్రవేశ నిష్క్రమణాలనుబట్టి, నటీనటుల సంఖ్యనుబట్టి, దృశ్య సమ్మేళనాన్నిబట్టి కదలికలు ఏర్పరచుకోవలె కదలికలను గురించి ప్రత్యేకంగా తర్వాతి అధ్యాయంలో వివరంగా ముచ్చటించ బడుతుంది ప్రయోగప్రతిలో కదలికలు వ్యాయటం నిర్దిష్టతకొరకు మాత్రమే అని గమనించవలె పాత్రల స్థానాలు వారు కూర్చుండే కుర్చీలమీద, వారి పొడి అక్షరాలు వ్రాయటంద్వారా బొమ్మలో చూపినట్లు (చూ పటము 10) సూచించవచ్చు

11వ పటంలోఉన్న 20 అభినయవరణ విభాగాలు ఉంటే ఉదాహరణకు UL లో ఉన్ననటుడు DR (down right) కు క్రాస్ చేస్తాడు అని ప్రయోగప్రతిలో వ్రాస్తే 11-1 బొమ్మలోఉన్న ఒక్కోక మార్గాన్ని అనుసరించవచ్చు అట్లాగాక బొమ్మలోని 20 విభాగాలు అనుసరించినప్పుడు మరింత నిర్దిష్టంగా 'UL 3 నుంచి DR 1 లోని కుర్చీవద్దకు LC 3, CRC' ల ద్వారా అని సూచించవచ్చు 11-2 బొమ్మలో ఉన్న 15 విభాగాలు ఈ నిర్దిష్టతను సాధించలేవు

రంగదర్శక సూచనలు

ఇవి నాలుగు రకాలు —

- 1 కదలికలు
- 2 ఉద్వేగసూచనలు
- 3, కార్యకలాపసూచనలు
- 4, సంఘటనల స్థాయి, విరామాలకు గురించిన సూచనలు

ఈ సూచనలన్నింటికి ప్రయోగప్రతిలో స్థానముండివలె వలె

8 | రంగస్థల గతివిన్యాసము (Stage Movement)

కదలికలు

పక్క పాత్రల భావోద్వేగ ప్రభావంవల్లగాని, నాటక కథావనంవల్లగాని, లేదా స్వీయ భావోద్వేగాల ఫలితంవల్లగాని, నాటకంలోని పాత్రల కదలికలు బాహ్యంగా ప్రకటితాలవుతాయి. ప్రతి సన్నివేశంలోను, కదలికలు అవసరమయ్యే కారణాలు ఎన్నో ఉంటాయి. ఈ రంగస్థల గతివిన్యాసంవల్లనే ప్రేక్షకులకు జడత్వంతో కూడిన పాత్రలవల్ల కలిగే విసుగుదల పోతుంది. అందుచేత దర్శకుడు రంగస్థల గతివిన్యాసానికి విషయంలో ఎంతో శ్రద్ధ, కృషి చూపవలసిన అవసరముంటుంది.

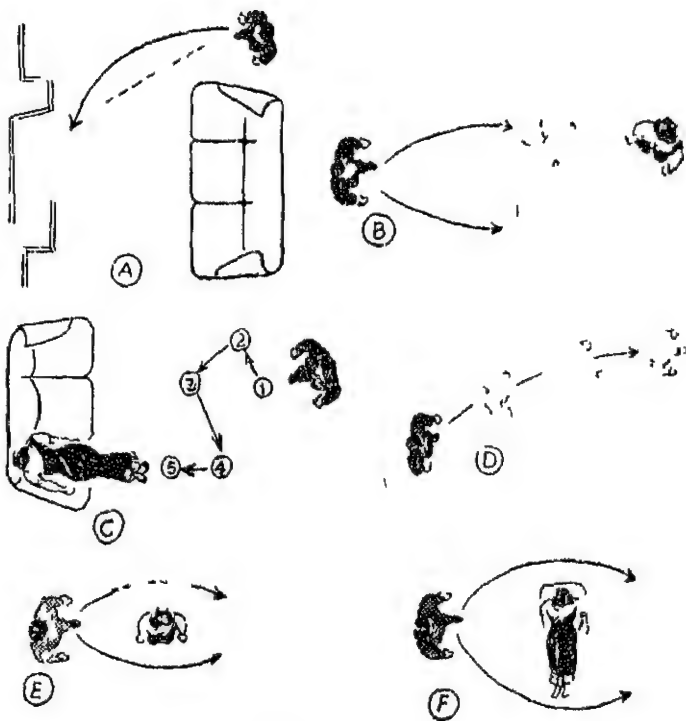
కదలికలో పలుకాలు

ప్రతి కదలికటూ, దానివెనక ఒక సహజకారణము ఉండి ఉండవలె ఆ కారణ మాధారంగా సృష్టింపబడిన కదలిక సహజత్వాన్ని, దానివెనక ఉన్న కారణము ప్రేక్షకులకు స్ఫురించేటట్లు రూపొందించవలె.

ఉదాహరణకు ఎదుటిపాత్ర మీదగాని, వస్తువుమీద గాని అనిష్టత కలిగినప్పుడు, కదలిక ఆ వస్తువునుంచిగాని, ఆ పాత్రనుంచిగాని దూరంగా అనగా వెనకకు రూపొందటం సహజము. ఈ కదలికయొక్క వేగము, దాని వెనక ఉన్న కారణంయొక్క శక్తి తీవ్రతనుబట్టి కూడా ఉంటుంది అనేది స్పష్టమైన సత్యము.

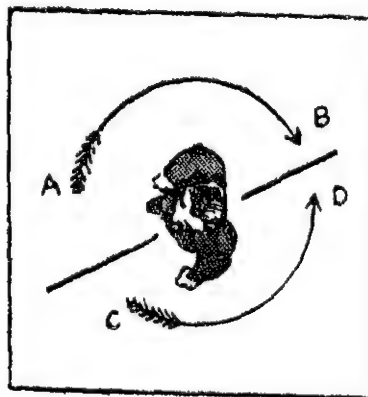
సమగతి విన్యాసాలు (Straight Movements)

కదలికలవెనక ఉండే కారణాలు శక్తిమంతాలు, సరళాలు (simple) అయినప్పుడు—కదలికలు సమగతిలో ఉంటాయి. శక్తిమంతాలైన కారణాలవల్ల రూపొందే కదలికలు ఎక్కువ నాటకీయతను కలిగిస్తాయి. కాబట్టి వీటిని అతిముఖ్యమైన సన్నివేశాల నిర్వహణకు పొదుపుగా ఉపయోగించవలె. నాటకీయత



పటము 12 గతివిన్యాసాలు

వివరణ A-నలుగతి, వక్రగతి విన్యాసాలు, B-రంగస్థలం ఎగువదిగువ పంపులు, C-సార్వజని విన్యాసాలు, D-ఎగువ రంగం పంపు, E, F ఎగువ దిగువలలో క్రాస్ గతి విన్యాసాలు E-నిలుచున్నప్పుత్తిని చాటివెళ్ళడం, F-కూర్చున్నప్పుత్తిని చాటివెళ్ళడం



పటము 13 ఎగువ దిగువలకు తిరగడం

వక్రగతి పిన్యానాలు (Curved Movements)

ఈ మనసు గావించును కిందగల మెక్కునప్పుడు, నరసింహుడి
పైన నా కాము బుద్ధి కి నా భాగములండా వెళ్ళి బయటయో మరల
తిరుగరాదు. కాని భారతాలంకరము కింద నేమిమీరు కలసియున్నది కిటిలో
మరిగి వసియించుదు. మరలకా విధమున నా భాగము, అది బుద్ధి నాకా
మరల నా మరల బుద్ధి వెడితాడు. మరలకా విధమున నా భాగము
(advantages) అంటారు.

1 అవి నమగది (slabgate) కదలింకన్నా చూడబుట్టుచుగో

2. అవసరమైన పరిపుష్కారాన్ని అనుసరించడంవల్ల, ఆ కదిలిక చివర, ఎటువైపున అవసరమైన సందర్భాల్లో ఆ కదిలిక వూరి చేసుకొనే అవకాశము అత్యధికము. శక్తిమంతులైన కారణం అవతరంగా, తిన్నగా కదిలిక సామర్థ్యం ఎక్కువగా ఉన్నప్పుడు, ఆ కారణానికి విరుద్ధంగా తాను చివరకు చేరుకుంటుంది. అందువల్ల అవసరమైన సందర్భాల్లో, అత్యధికమైన శక్తి అవసరమవుతుంది. అందువల్ల, అత్యధికమైన శక్తి అవసరమవుతుంది. అందువల్ల, అత్యధికమైన శక్తి అవసరమవుతుంది.

పార్శ్వగతి విన్యాసాలు (Sidewise Movement)

పక్క పాత్యలతోడి సంబంధంవల్ల పాత్య దగ్గరగా రావటం, లేక దూరంగా జరగటం సంభవిస్తుంది. ఈ సంబంధం స్పష్టంగా లేరప్పుడు పాత్ర పక్కపాత్యను చుట్టటం జరుగుతుంది. పూర్తి వలయాకారమైన (circular) కదలికలు రంగస్థలంమీద అరుదు. చిన్న వంపులు (small arc) ఎంతి కదలికలు, ఒకటిరెండు అడుగుకు పరిమితమయ్యేవి. సాదాబాణంగా ఉంటాయి. ఇట్లాంటి కదలికలు సందేహాన్ని, అనిశ్చితత్వాన్నీ వ్యక్తపరిస్తాయి. అంతేగాక, సాంకేతికంగా దృశ్యం కాలవ్యవధి ఎక్కువై, చలనానికి పరిధి తక్కువై నప్పుడు కూడా ఈ పార్శ్వగతిచలనాలు ఉపయోగింపబడతాయి.

198వ పేజీలోని బొమ్మలో (చూ ఎఓము 12 c) ప్రియురాలు D R స్థానంలో ఉన్న సోపామీద కూర్చుండిఉండగా ప్రియుడు దగ్గరకు వచ్చి మధుర భాషణలు చెయ్యవలె ప్రీయునిపైన ప్రియురాలి ఆకర్షణశక్తి ఎల్లువగా ఉంటుంది. కొంత సంతోషము ఉన్నా, ప్రియురాలికి దగ్గరగా చేరవలెననే ఆకురత ఉంటుంది. కాని అతడు దృశ్యంలో రంగస్థలంమీది మూడడుగుల దూరంలో మాత్రమే ఉన్నాడు. ఒక్కొక్క అడుగు, ఒకదానివెంట మరొకటి వేసుకొంటూపోతే దృశ్య పోషణకు వైవిధ్య నిరూపణ చాలదు. కాబట్టి మొదటి చలనభాగంగా ఒక అడుగు ముందుకువేస్తాడు. ఇప్పుడు మిగిలిన రెండడుగుల దూరము తగ్గకుండా, చలనము ఆగకుండా ఉండేటందుకు - రెండవ చలనభాగంగా వక్రంగా రంగస్థలం ఎగువ (up stage) వైపుకు రెండడుగులు వేస్తాడు. ఆ తర్వాత ఒక అడుగు ముందుకు, ఆ తరువాత తిరిగి రెండు వంపుటడుగులు రంగస్థలం దిగువకు (down stage) వేయటంతో నాలుగు చలనవిభాగాలు రూపొందుతాయి. అయిదవ అడుగుతో ప్రియుడు ప్రియురాలి దగ్గరగా వస్తాడు.

ఈ రకంగతివిన్యాసంవల్ల, వైవిధ్యము, పాత్యయొక్క మనఃస్థితి ఎక్కువించటం, అదనంగా రెండు గతివిన్యాసవిశేషాలు రూపొందించటం, సాధ్యమౌతాయి. ప్రియుడు రంగస్థలం ఎగువకు కదలిక (upstage movement) తీసుకొన్నప్పుడు - ముఖ్య సంభాషణ ఏదైనా ఉంటే ప్రియురాలిపైన అవసరమైన ప్రేక్షకదృష్టి సమీకరణ సాధ్యమవుతుంది.

గతివిన్యాసంయొక్క ప్రాధాన్యము, శక్తి (Emphasis and Strength in Movement)

శక్తి, ప్రాధాన్యము సర్వసాధారణంగా కలిసిఉంటాయి కాని, అవి విభిన్నమైనవి ఒకే పాత్ర శక్తిలోపించి బలహీన మైనప్పటికీ, ప్రాధాన్యము (emphasis) కలిగి ఉండవచ్చు

అట్లాగే వివిధ చలనరూపాలలో చలనంయొక్క శక్తి, ప్రాధాన్యము విభిన్నంగా ఉండివచ్చు ఎంత చలనంలోను అంతర్గతమైన ఇతర కారణాలవల్ల చలనంయొక్క స్వభావాన్ని మార్చివేసే అవకాశము ఉంటుంది కిందనుంచి పైకి (ఎత్తుకు) ఉండే చలనము - శక్తి, ప్రాధాన్యముగలది కాని ఆ చలన మున్న నలుడు - పేక్షకులకు వెనుదిరిగి ఉన్నప్పుడు - ఆ చలనంతాలూకు శక్తి, ప్రాధాన్యము రెండూ దెబ్బతించాయి ఇట్లాంటి విరుద్ధసలితాలు ఎట్లా రూపొందు తాయో, ఎక్కువగాగదు అనుభవంమీదనే తెలుస్తుంది కాని శాస్త్రీయంగా, వివిధరకాలైన చలనాలూ, వాటిశక్తి తీవ్రతలూ తెలుసుకోవచ్చు

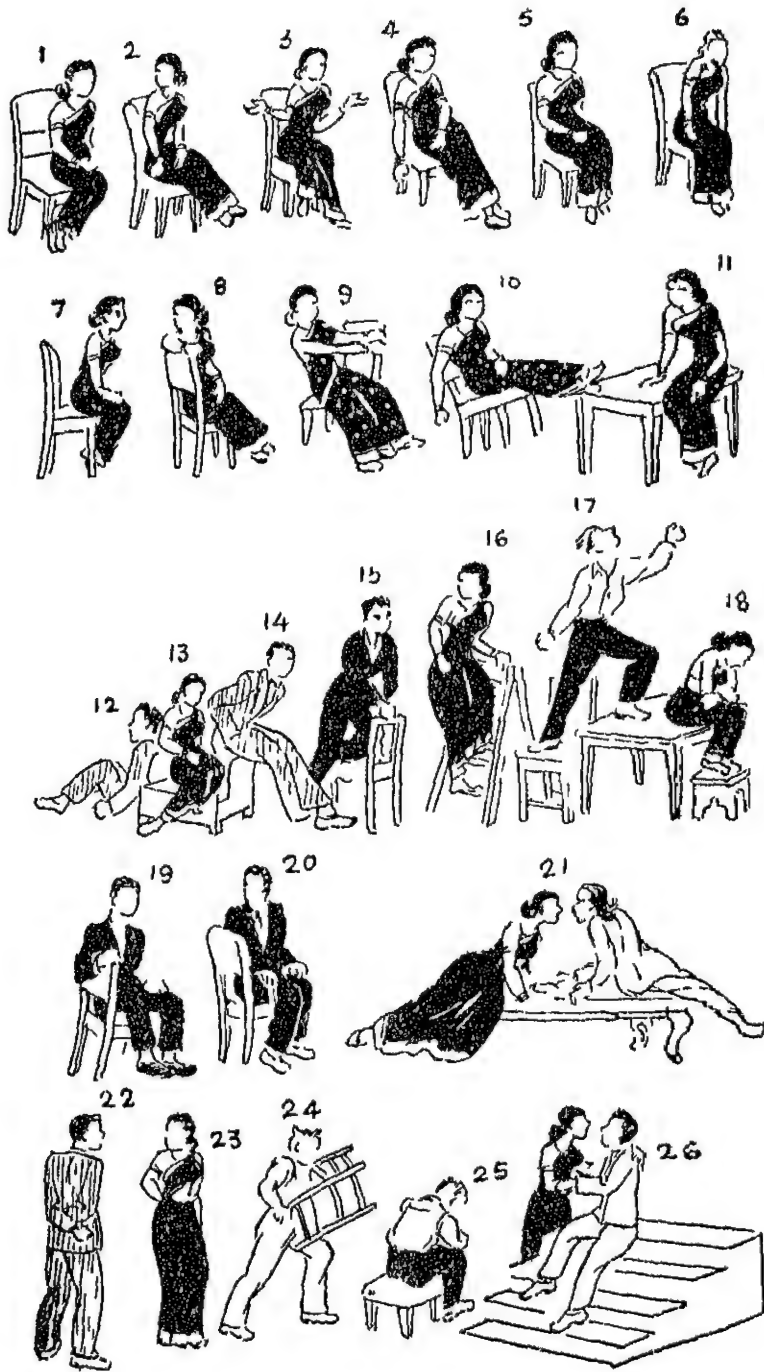
ప్రాధాన్యము (Emphasis)

పాత్రయొక్క పృతి చలనమూ, ఆ పాత్రయొక్క కొంత ప్రాధాన్యాన్ని తెల్పపెట్టుతుంది చిన్న కదలికలకన్న పెద్ద కదలికలు ఈ ఎలితాన్ని ఎక్కువగా సాధించగలవు ఈ సలితాన్ని వైవిధ్యము మరింత తీవ్రతరము చేస్తుంది ఉదా

- 1 ఉన్నస్థానంకన్న ఎక్కువ ఎత్తుకు కదలిక,
- 2 కాంతి తక్కువగాఉన్న ప్రదేశంనుంచి కాంతి ఎక్కువగాఉన్న ప్రదేశానికి కదలిక,
- 3 రంగస్థలంమీద తక్కువ ప్రాముఖ్యంగల ప్రదేశంనుంచి, ఎక్కువ ప్రాముఖ్యంగల ప్రదేశానికి కదలిక ఉదా UL నుంచి DC కి
4. ఖంగిమలో మార్పు,
- 5 కోణంలో మార్పు (చూ పటము 14)

శక్తి (Strength)

ముందుకువెళ్ళే చలనము (aggressive) శక్తిని, వెనుతిరగడం (backward) శక్తిహీనతను సూచిస్తాయి వంపుచలనాలు, సరాసరి చలనాల



పటము 14. భంగిమలు వైవిధ్యము, తీవ్రత.
21, 26 పాత్ర సమ్యేకనాలు, తక్కినవి భంగిమలు.

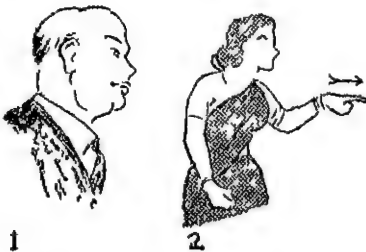
కిన్నా శక్తిహీనమైనవి ఎప్పుడు ఎక్కువైనకొద్దీ, శక్తిహీనత ఎక్కువైతే, కదలికలోని శక్తి ప్రకటన తగ్గిపోతుంది

1 ఎడమనుంచి కుడివైపునకు, 2 ఎడమ అక్షులనుంచి ఎక్కువైతే ఉండే చలనాలు శక్తి మంచాలే అయినా, వాటి శక్తి ఇంకా ఎక్కువైతే అది కూడా ఆధారపడి ఉంటుందని మరిచుకోవద్దు

కదలికలలోని శక్తి తెలపమి వాటిని, మంచినిగా చెప్పినా సూచించలేవు, ఆ కదలికలు, ఉపయోగించే పాత్రల సూచనలకు స్వభావ లక్షణాలకు సముచితంగా ఉండవలె

గతివిన్యాసంలో ముగింపుదశలు (Movement Endings)

తెలపమి చలనం నెగ్గక, ఆ ప్రత్యేక చలనం యొక్క ముగింపు మీద - దాని శక్తి ప్రాధాన్యాలు ఆధారపడి ఉంటాయి ఒక పాత్ర కూర్చున్నప్పుడు, ఆ కదలిక ఎత్తునుంచి దిగువకు జరిగే కదలిక అవటం వల్ల ఎలహీనమైన



1 పటము 15 గతివిన్యాసంలో ముగింపు (Movement Endings)

కదలిక అయినప్పటికీ, కూర్చున్న తరవాత నిటాడుగా నడుకోవటం ద్వారా, ఆ కదలికను మలచినప్పుడు ఆ పాత్ర తేదీనిలుచున్నంత శక్తి నీ, ప్రాధాన్యాలన్నీ సాధించగలుగుతుంది (చూ పటము 15) అట్లాగే, శక్తి మంటమైన కదలిక ముగింపుదశలో శక్తిహీనమైతే అది శక్తిహీనతనే సూచిస్తుంది కాబట్టి ఎక్కువకదలికకూ ముగింపు అతిముఖ్యమైనది అనిపి

తాలైన (doubtful) ముగింపులు శక్తిహీనమైనవి ముగింపులోని ఒక చెబుతు దానిని శక్తి మంతము చేస్తుంది. కింది కదలికల ముగింపులు శక్తి తీవ్రతలను ఎక్కువగా సాధించే అవకాశము కలిగి ఉంటాయి -

1. చలనం చివర చిన్న మణికట్టు కదలిక వంటి ఒక ఎత్తేలి విన్యాసము ప్రవేశపెట్టవలె
- 2 ఈ అంగవిక్షేపము (gesture) కండర సంకోచం ద్వారా (stiffening muscles) హఠాత్తుగా ఆపివెయ్యవలె ఇది సూటిగాచేసే అంగ విక్షేపాలకే పనికివస్తుంది

3) అంగవిక్షేపము చివర శబ్దము చేయవలె

ఉదా వేళ్లు విరవటం, బల్ల గుద్దటం

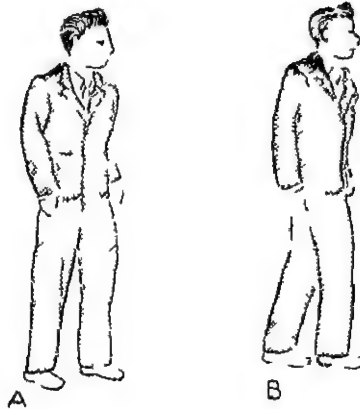
దృశ్యంలోని పాత్ర మానసికమైన శక్తి తీవ్రతకు, అంగవిన్యాసం యొక్క శక్తి తీవ్రతకు స్థాయి సమానంగా ఉండవలె. మిక్కిలి శక్తి మంతాలూ, మిక్కిలి శక్తి హీనాలూ అయిన అంగవిక్షేపాలు పాత్రయొక్క నిజాయితీ లేమిని (పాత్రధారి అసమర్థతను) వ్యక్త పరుస్తాయి. పాత్రశక్తికి, అంగవిక్షేప శక్తికి ఉండే తేడా ఎక్కువైనప్పుడు, అది హాస్యాన్ని సృష్టిస్తుంది.

గతివిన్యాస దైర్ఘ్యము (Length of Movement)

చర్యకుడు, ఒక అడుగు వేయమన్నప్పుడు - దాని అర్థము - కేవలము ఒక అడుగు మాత్రమే కాదు ఒక అడుగువేసిన తరువాత అందులో - సహజంగా నిలిచి ఉండేటందుకు అవసరమయ్యే సర్దుబాటుకు చేసే అదనపు అర అడుగు కూడా కలిసే ఉంటుంది. ఈ ఒక్క అడుగు కదలికలు దృశ్యసమ్మేళనంలో (grouping) మార్పు అవసరంలేక, కేవలం చిన్నచిన్న సర్దుబాట్లకు (adjustments) మాత్రమే ఉపయోగపడతాయి. దృశ్య సమ్మేళనంలో మార్పును సాధించగల కదలికలను క్రాస్ (cross) అంటారు. X అనేది క్రాస్ కు సూచన చిన్నచిన్న సర్దుబాట్లను ఈజ్ (Ease) లేదా మూవ్ (move) అంటారు.

X క్రాస్ అనే పెద్దకట్టిక రంగస్థలంలో ముందుకూ, వెనకకూ, అడ్డంగానూ ఉండే అన్ని కదలికలకు వర్తిస్తుంది. రంగస్థలం ఎగువనుంచి (upstage) దిగువకు (down stage) వచ్చే సరాసరి కదలికలు అరుదు. వెనకకు అంటే దిగువనుంచి ఎగువకు (down stage to upstage) సరాసరి ఉండేవి, వెళ్లేవి ఉండనే ఉండవు.

సాధారణంగా క్రాస్ లో పేక్షకులకు దూరంగా ఉండే కాలు కదిలించటంతో ఈ చలనము ప్రారంభమవుతుంది. ఇట్లా ప్రారంభించటంవల్ల, నటుడు ప్రేక్షకాభిముఖంగా కదలికలవర ఉండటం జరుగుతుంది. పేక్షకులకు దిగ్గరగా ఉండే కాలితో చలనము ప్రారంభిస్తే, తిరోముఖంగా ఉండేసీతికి అవకాశ మెక్కువ (దూ పటము 16). మొదటి పద్ధతివల్ల, కదలిక పూర్తి అయ్యేసరికి మంచిస్థానంలో నటుడు ఉండటానికి ఈ కదలిక బేసిసంఖ్య అడుగులతో పూర్తి కావలె. అట్లా చేయటంవల్ల, నటుడు కొంచెంవక్కుకు తిరిగి ఉండే స్థానానికి



A ఒక్క చలము 16 B తక్కువ చలము ప్రారంభము

చేరుకొంటాడు. సంభాషణలు, కదలికతోపాటు ఉన్నప్పుడు, పూర్తిగా ప్రేక్షకాభిమతంగా ఉండకుండా, ఒక కోణంలో ఉండడంతో ఆనుకూల్యమెక్కువ

పరిశీలనవల్ల, మూడు రేడా నాలుగు అడుగుల కదలికవల్ల, ప్రేక్షకాసక్తి పెరుగుతుందనే విషయము గమనించబడింది. కదలిక ఐదు అడుగులకు మించినదైతే, ప్రేక్షకాసక్తి తగ్గటమేగాక, వారికి విసుగుకూడా వస్తుంది. కాబట్టి మామూలు కదలిక (క్రాస్) మూడు అడుగులు (నిజానికి సర్దుబాటుకు అవసరమైన అదనపు అరడుగునహా మూడున్నర అడుగులు) మించిఉంటే దృష్టి వికర్షణ (distortion) పొందుతుంది. ఈ కదలిక తీసుకొనేపాత్ర ముఖ్యమైనది కానప్పుడు, ప్రేక్షకదృష్టి ఈ కదలికమీద కేంద్రీకృతము కానక్కరలేనప్పుడు, రసనీడికి ఎట్టి లోపమూ రాదు. మామూలుగా నటుడు మూడడుగుల చలనము సాధిస్తే సుమారు ఐదు అడుగుల కదలిక జరుగుతుంది. ఇంతకన్నా ఎక్కువ దూరము నటుడు రంగస్థలంమీది కదలవలసి వచ్చినప్పుడు ప్రదర్శన రక్షకట్టడానికి కింది పద్ధతులు అమలులో పెట్టుకోవలె

1 ఊజికమైన విరామాలు (pauzes) ఇచ్చి, మూడడుగుల కదలికలు అనేకము రూపొందించవలె

2 లేదా, ప్రతి మూడడుగుల తరవాత, ప్రేక్షకదృష్టి ఆ పాత్ర నుంచి మరలకుండా, చిన్నచిన్న రంగస్థల కార్యకలాపము (stage business) జోడించవలె- వెనకకు తిరిగి చూడటం, సంభాషణ మొదలుపెట్టటం వంటివి.

ఇది ఎంత చిన్న కార్యకలాపమైనా తరవాతేడు అప్పుడు ఆ పాత్రపైన ప్రేక్షక దృష్టిలో ఏకాగ్రత చెడదు

3 లేదా, పృథి మూడుగుల కదలిక తరవాత పక్కపాత్ర చేత సంభాషణగాని, ఏదో కార్యకలాపంగానీ చేయించవలె ఇట్లాంటి సందర్భంలో ప్రేక్షకదృష్టి క్షణికంగా ఆ పక్కపాత్రలవైపు మళ్ళించి

4 లేదా, అడుగు వెయ్యటంలో గమనికము మరి హెచ్చించటం గానీ మరి తగ్గించటంగానీ చేయటంద్వారా వైవిధ్యాన్ని నా దించవలె గతివిన్యాసంలో రకాలు

రంగస్థలంలో ఉండెవస్తువులు అడ్డంగా ఉండటంవల్లనెగాక, భాగీగా ఉన్న పృథేవీలోకాదా కదలికలు, ప్రేక్షకులకు దూరంగా వంపుతిరుగుతాయనేది అనుభవంలో ఉన్న విషయము కాని నడుచు రంగస్థలంమీద మరొకనటుని చాటి వెళ్ళటంతో అనేక సమస్యలు వస్తాయి ఈ సమస్యలు దృశ్యసౌభ్యం దృష్ట్యా కిందివిధంగా రూపొందించవలె-



1 స్థిరంగా ఉన్న నటుని మరొక నటుడు చాటవలసి వచ్చినప్పుడు ముందువైపునుంచి చాట పోవచ్చు

సంభాషణ అమోల



2 అట్లుగాక, నటుని వెనక నుంచి, ఇతర పరిస్థితులవల్ల, చాటవలసి వచ్చినప్పుడు స్థిరంగాఉన్న నటునివెనక తాను మరుగుపడినప్పుడు సంభాషణ ఆపివేసి, మరుగునుంచి వెలికివచ్చిన తరవాత తిరిగి సంభాషణ మొదలుపెట్టవలె

3 స్థిరంగా ఉన్న నటుడు కూర్చుండి ఉన్నప్పుడు వెనకనుంచి చాటి రావటమే సరిఅయిన పద్ధతి



4 నిజాయితీ లోపించిన లక్షణాలు గల పాత్రలు పాముబట్టంటేని పాత్రలు, రంగస్థలం ఎగువభాగం (upstage) నుంచి కదలికలు సాధించటం సముచితమైన పద్ధతి

గతివిన్యాసంలో పద్ధతులు

గతివిన్యాసము రంగస్థలంలోని వాత్రులు ఒకచోటినుంచి మరొక చోటికి కేవలము మారటానికేగాక, దృశ్యమయొక్క అర్థాన్ని, వైలినీ, వాతావరణాన్ని పాత్రల స్వభావ వైచిత్ర్యాన్ని చిత్రించే శక్తిగలిగి ఉంటుంది దృశ్య సమూహనము (grouping) దీనికి వన్నెతెస్తుంది దృశ్యసమూహనము, చలనము ఒకదానిలో ఒకటి కలిసిపోతాయి నిజానికి ఇవి రెండూ గతివిన్యాసానికి సంబంధించినవే దర్శకుడు నాటక సమగ్రరూపము దృష్టిలో ఉంచుకొని కళాత్మకంగా ప్రయోజనకరంగా, దృశ్యానుకూలంగా గతినరూపము చెయవలె

అంగవిక్షేపము (Gesture)

చలనాన్నిగూర్చి ప్రస్తావించినప్పుడు రంగస్థలంలోని నటీనటుల కదలికలేగాక ఆ నటీనటుల అంగవిక్షేపాలు కూడా ప్రస్తావనకు వస్తాయి నటుని అంగ, కర విక్షేపాలు, సంభాషణలోని అర్థాన్ని అంతరార్థాన్ని పాత్ర ప్రకృతికి అనుగుణమైన స్వభావలక్షణాలను సూచించే విధంగా రూపొందించబడవలె

ప్రవేశ నిష్క్రమణాలు

ప్రవేశ నిష్క్రమణాల విషయంలో దర్శకుడు ప్రత్యేకశృద్ధ తీసుకోవలె అట్లా చేయటంవల్ల, రంగచిత్రము (stage picture), రంగప్రక్రియలు (stage actions) ఆకర్షణీయంగా రూపొందుతాయి

సాధారణంగా, ప్రతి నాటకంలోను మూడుద్వారాలు— రెండు రంగస్థానికి ఇరువక్కలనూ, మరొకటి రంగస్థలం ఎగువనూ— ఉంటే ప్రయోగ పౌలభ్యమేర్పడుతుంది రంగచలనానికి ఆకర్షణీయమైన రంగచిత్రానికి అవసరమైన ద్వారాలు లేకపోతే చాలా ఇబ్బంది కలుగుతుంది, ప్రవేశనిష్క్రమణాల విషయంలో దర్శకుడు ఈ కింది సూచనలు పాటిస్తే చక్కని ఫలితాలు సాధించవచ్చు—

1 కథాసంవిధానము పుష్టిగానూ, సూటిగానూ చెప్పేటందుకు అవసరమైనన్ని ద్వారాలు ఉండవలె

2 అవసరానికి మించిన ద్వారాలు ఉండటం ఇబ్బంది ఉపయోగించని ద్వారాలు ప్రేక్షకదృష్టికి వికర్షణ కలిగించి, ప్రదర్శనస్థాయిని తగ్గించే ప్రమాదము ఉంటుందని మరవరాదు

3 ప్రతి ద్వారము దానికి అవతలగల ప్రదేశానికి సంబంధించినదై ఉన్నట్లు ప్రేక్షకులకు అర్థమయ్యేవిధంగా రూపొందించవలె నటనలు సక్రమ ప్రవేశ నిష్క్రమణాలద్వారా, ఆ ప్రదేశాలను ప్రేక్షకులు అర్థముచేసుకొనే ఓట్లుగా ఆ కదలికలు రూపొందించవలె ఒక్కొక్కసారి, ఒకే ద్వారాన్ని అనేక ప్రదేశాలకు మార్గంగా సూచించవచ్చు కుడికి తిరగటం, ఎడమకు తిరగటం, తిన్నగా వెళ్ళటం మొదలైన వైవిధ్యంగల చలనాలవల్ల విభిన్నప్రదేశాలు సూచించవచ్చు

4 రంగస్థలంమీద ఏర్పరచబడిన ద్వారాలు నిజజీవితంలోను, వాస్తవిక పరిస్థితులలోను ఉండేవాటిని పోలిఉంటే, తలుపులు తెరవటంలోను, మూయటంలోను నటుడు సాధించే చలన విశేషాలవల్ల విభిన్నమైన అర్థాలను, భావోద్వేగాలను సూచించవచ్చు దృశ్యంలోని చలనము రంగస్థలంలో ఒకేవైపున కేంద్రీకరించకుండా ప్రవేశనిష్క్రమణాల విషయంలో దర్శకుడు శ్రద్ధ వహించవలె ప్రేక్షకదృష్టి సరిఅయిన స్థానాలపైన, చలనాలపైన కేంద్రీకరించవలె

5 ప్రవేశ నిష్క్రమణాలు ప్రేక్షకులకందరికి కనిపించేటట్లు రూపొందించవలె

6 కనీసము కొన్ని ప్రవేశద్వారాలు రంగస్థలం దిగువను ఏర్పరచవలె. ముఖ్యంగా దీర్ఘ సన్నివేశాలలోనూ, లోతు ఎక్కువగల అభినయాలవరణగల రంగ సజ్జికరణలోనూ దీని ప్రాముఖ్యమెక్కువ

7 ద్వారాలు రంగస్థలం దిగువవై పుకు తెరుచుకొనేటట్లు ఏర్పాటు చేయవలె

8 ముందుతెరకు మరీ దగ్గరగా వక్రద్వారాలు ఏర్పాటుచేయటం తగదు

ద్వారాలవలెనే కిటికీలు ఏర్పాటు చేసేటప్పుడు రంగచలనం దృష్ట్యా ప్రత్యేకశ్రద్ధ అవసరము ప్రేక్షకులు కిటికీగూడా చూడవలసిన అవసరము ఉన్నప్పుడు అది రంగస్థలంఎగువనూ, నటనలు చూడవలసినప్పుడు పక్కనూ ఉండటం మంచిది.

9 | రంగస్థల వ్యాపారము (Stage Business)

నాటకాన్ని రసవత్తరంగా, సజీవంగా, వ్యక్తరంగా రంగస్థలంమీద రాజీంపజేసేది ఆకర్షణీయంగా రూపొందించిన రంగస్థల వ్యాపారము గణాంకాలు, ప్రవేశ నిష్క్రమణాలు, కదలికలు గాక తక్కిన సమప్రక్రియలున్నవి కలిపి 'రంగస్థల వ్యాపారము' అంటారు

ఉదా పాత్ర పక్కతి లక్షణాలనుబట్టి, మూడుకూ కోటుగుంటు తిప్పటం (ఇది కంపాన్ని సూచించవచ్చు), ఉత్తరాలు వ్యయటం, చెల్లెల మీద సంతకాలు చెయ్యటం, కాపీ ఫుహారాలు అందివ్వటం పుట్టకూ వార్తా పత్రికలూ చదవటం, పెలిఫోను చేయడం, కనెక్షన్ వస్తువులకోసము ద్రావట్లు తెరకటం— ఇవన్నీ రంగస్థల వ్యాపారాలే

అంతర్గత వ్యాపారము (Inherent Business)

ఇది అనేకవిధాలు—

- 1 నాటక కథాంశానికీ అవసరమైనవి,
- 2 నాటక గమనానికీ అవసరమైనవి,
- 3, నాటక వాస్తవిక వాతావరణసృష్టికి అవసరమైనవి

ఒక్కొక్కప్పుడు రంగస్థలంమీద అవసరమైన వస్తువు ఉపయోగించవలసిన సమయానికి, అది రంగస్థలంమీద ఒక పాత్రద్వారా చేర్చబానికి మధ్య చాలా తక్కువ వ్యవధి ఉంటుంది అంతవరకు నాటకగమనము నిలిచి పోకుండా దర్శకుడు నేర్పుతో ఏదో ఒక వ్యాపారము ఎర్పాటుచేసుకోవలె ఈ వ్యాపారంఎర్పాటులో కింది సూచనలు ప్రధాన రక్షకట్టడానికి ఎంతో తోడ్పడతాయి

- 1 వస్త్రావయోగంతోపాటు, రంగస్థల వ్యాపారంతో తగిన వ్యవధి కల్పించటమేగాక, కొన్ని చెణుకులుకూడా వ్యయోగించవలె

2 వస్తూపయోగము అవసరమైనదానికంటె కొంచెముండుగా మొదలుపెట్టి, తద్వారా రంగస్థల వ్యాపారము సృష్టించుకోవచ్చు

3 వస్తూపయోగంలో వ్యాపారము జోడించడంద్వారా, కాలవ్యవధి పొడిగించవలె

4 అనవసరమైన రంగస్థల వ్యాపారము విచారాలను తగ్గించి, అవసరమైనవాటిని కూడా కుదించుకోవలె

ఉదా ఉత్తరము వ్యాయటంలో రెండుమాడు పంక్తులు వ్యాస ఊరుకోవటం చాలు (పిచ్చిగీతలు గియ్యటం మాత్రము ఎట్టి పరిస్థితులలోను ఊతవ్యము కాదు)

5 పెట్టెలో ఒట్టలు పెట్టవలసివస్తే, ఒకదాని తరవాత ఒకటి వరంగా పెట్టేటదలు, దొంతరగాచేసి ఉంచుకొని, ఒకేసారిగా పెట్టటం బాగుంటుంది నాటకప్రతిలో రచయిత చేసే రంగస్థల వ్యాపారసూచనలన్నీ, ఒక్కొక్కసారి దృశ్యసమీకరణ దృష్ట్యా తక్కిన ఇబ్బందలదృష్ట్యా వదలివేయవలసిన అవసరము ఒక్కొక్కసారి ఏర్పడవచ్చు

ఉదా ఒకపాత్ర దృశ్యంలో ప్రవేశించగానే పక్కపాత్ర "రండి, కూర్చోండి" అనే సంభాషణ చెప్పవలసిఉన్నా, అట్లాగే ఆ పాత్ర కూర్చుండి పోతే నాటకగమనము కుంటువడిపోయి ప్రేక్షకులకు విసుగు కలగవచ్చు రెండు పాత్రలూ కూర్చుండి సంభాషణలు సాగిస్తున్నందువల్లకూడా దృశ్యము నిరుత్సాహాన్ని కలిగించవచ్చు అట్లాంటి సందర్భాలలో "రండి! కూర్చోండి!" అనే సంభాషణలోని పక్కపాత్ర తాలూకు రంగవ్యాపారసూచన విస్మరించి కూర్చోకుండా సన్నివేశము సాగించనూవచ్చు, లేదా "ఘరవాలేదు" అని ఆదినంగా సంభాషణ పక్కపాత్ర చేర్చుకొని సన్నివేశాన్ని యథాతథంగా కొనసాగించనూవచ్చు

అనేక సందర్భాలలో, ఒకవస్తువును యథాలాపంగా ఉపయోగించడం ద్వారా, ప్రేక్షకుల ముసుగులలో ఒక మౌనకథావాన్ని కలిగించటం అనవసరము రావచ్చు ఈ రంగవ్యాపారము తరవాత సన్నివేశంలో విశదంగా బోధపడేదే అయినా, పొందుగా ఆ వస్తువు రంగస్థల వ్యాపారంవల్ల, ప్రేక్షకుల ముసుగులలో ఒక స్థానాన్ని ఆక్రమించుకొంటుంది ఉదాహరణకు భావ ఉపయోగించే భావ ముఖ్య సన్నివేశంలో ఈ ముందురంగస్థలవ్యాపారము

ఎంతో ఉపయోగపడతుంది, ఆ ప్రత్యేకవస్తువుకు, ఆ పాత్రలకు ఉన్న సంబంధము ప్రేక్షకుల మనస్సులకు హత్తుకుపోతుంది దర్శకుడు మొదటిసారి ఆ వస్తువును రంగస్థల వ్యాపారంలో ప్రవేశపెట్టినప్పుడు, ప్రేక్షకులదృష్టి దానిపై పడేటట్లు దానిని రూపొందించుకోవలె

కొన్ని సందర్భాలలో వస్తుపయోగము, దాని చాలావూ కార్యకలాపాలు, నటుడు అప్పులలో పెట్టనిదే సంభాషణలలోని అర్థము ప్రేక్షకులకు సుస్పష్టంగా బోధపడకపోవచ్చు ప్యయోగంలో దర్శకుడు, సంభాషణలు వినిపించని ప్రేక్షకునికికూడా నాటక కథాసంవిధానము, వాతవల స్వభావ ప్రకృతల ఈ వ్యాపారంవల్ల సుస్పష్టమయ్యేటట్లు జాగ్రత్త పడవలె ఆధునిక వాస్తవిక (modern realistic) నాటకాలలో కూడా రచయిత ఇచ్చే రంగస్థల వ్యాపార సూచనలు, రసవత్తరమైన నాటక ప్రదర్శనసౌలభ్యందృష్ట్యా చాలా ఎరిమితంగా ఉంటాయి సూచించినవాటిలో కొన్ని సమాఖ్య పరిస్థితులవల్లగాని, ప్రదర్శనశాలలోని లోట్లవల్ల గాని ఆచరణయోగ్యము కాకపోవచ్చు కాబట్టి, దర్శకుడు రంగస్థల వ్యాపారాన్ని ఎక్కువగా, తన ఊహా క్తి ద్వారా సృష్టించి, ప్రదర్శన రక్తి కట్టటానికి ప్రయత్నము చేయవలె నాటకము రసవత్తరంగా నడచటానికి, వాస్తవిక వాతావరణసృష్టికి ఇవి ఎంతో దోహదము చేయగలవు దర్శకుని, నటీనటుల సృజనాత్మక కళాశక్తికి, ఇవి గీటురాళ్లు నాటకంలోని అంతర్గతభావాలు ఈ రంగస్థల వ్యాపారాలవల్లనే బహిర్గతాలవుతాయి

1 దృశ్యానుకూల రంగస్థలవ్యాపారాలు

ఉదా నాటకంలో ఆపినుద్భవ్యమైతే ప్రైపురైటరును ఒక పాత్రచేత ఉపయోగింపజేయడం అట్లాగే వంటగది అయితే వంట ఎర్పాట్లు దియ్యము ఏకటం, కూరలు తరగటం మొదలైనవి

2 కాలనూచక రంగస్థలవ్యాపారాలు

- | | |
|------------------|------------------------------------------------------|
| ఉదయము | - దినపత్రిక రావడం, పాలు తీసుకొనిరావడం మొదలైనవి |
| వేసవి మధ్యాహ్నము | - వినస కర్రతో వినకుకోవటం, సంతా సృచ్చి వేయటం మొదలైనవి |
| దళికాలము | - దుప్పటి కప్పకోవటం, కొద్దిగా వణకటం మొదలైనవి. |
| రాత్రి | - దీపము వెలిగించటం, మంచము వాల్చటం మొదలైనవి |

3 పాత్రల మనఃస్థితి సూచించే రంగస్థల వ్యాపారము

పాత్రలు పుషారుగా ఉండటం	}	- ఈలవేయటం
ఆరోచనలో ఉండటం		
నీరసంగా ఉండటం	-	నిట్టూర్చటం
విషాదంగా ఉండటం	-	ముఖానికి చేతులు పెట్టుకోవటం, రల గో కోవటం

మొదలైన కార్యక్రమాు ద్వారా వ్యక్తపడవచ్చు

4 పాత్రల అంతర్గత భావవ్యక్తత

పూర్వపు రోజులలో పాత్రల అంతర్గత భావప్రకటన ప్రేక్షకులచే వినిపించేటట్లు సంభాషణలు (పక్కపాత్రలనుద్దేశించినవి) చెప్పటంద్వారా పాటించబడేది ఇట్లా సంభాషణ చెప్పే పాత్రలు రంగస్థలమీద ఏకాంతంగా ఉంటే ఆ మాటలు "స్వగతము" (soliloquy) అనబడేవి ఈర్వగతాలు చాలాదర పరకు సుదీర్ఘంగా ఉండేవి అట్లుగాక పక్కపాత్రలు రంగస్థలం మీద ఉన్నప్పుడు, అవి చిన్నవిగా ఉన్నప్పుడు "ఆత్మగతము" (aside) అనబడేవి. రకమైన వర్ణనలు పాత్రకాపు వర్ణనలుగా వదలివేయబడినాయి ఇప్పుటి స్వపా నటులు తమ ఆత్మగత భావాలను ఏదోరంగస్థల వ్యాపారంవల్లనే అంత చేసేవర్ణనయ. అవలంబిస్తున్నారు పూర్వపు రోజులలో ఒక పాత్ర, ప్రేక్షకుల వంకకు లిరిక్ "ఆ! నాకొక ఆరోచన తట్టింది" అనడం మామూలుగా జరిగేది కాని ఇట్లుకొ నాటి వర్ణన ప్రకారము ఒక చిటికెవేసి అదే భావాన్ని నటుడు వ్యక్తపెం గలుగించే తున్నాడు కేవలము 'కిటికీ తెరవటం' అనే వ్యాపారము ఏ భావాన్ని ప్రక టించక పోవచ్చు, కాని కిటికీతెరవటంతోపాటు, జేబురుమాలుతో విసరుకోవ గదిలో గాలి ఆచక ఉక్కపోస్తున్న భావాన్నికూడా సుస్పష్టముచేస్తుంది

కొన్నిరంగస్థలవ్యాపారాలు, సక్యమకాలనిర్ణయంతో చేయబడితే ఒకభావాన్ని మరింతపటిష్ఠంగా ప్రేక్షకులకు వ్యక్తముచేయడానికి సాయపడతాయి.

ఉదా ఒకపాత్ర కంటిఅద్దాలు తుడుచుకొంటూ అకస్మాత్తుగా ఆహ మైకిసిత్తి, ఒకకన్నుమూసి, రెండోకంటితో అద్దాలలోనుందిమాస్తే, ఆ వ్యాపార ము మరింతపుష్టిపొందుతుంది కత్తిని బల్లమీద గుచ్చటంవంటి రంగ వ్యాపార

లు మోతాదుకు మించిచేయటంలో, రసభంగము కలుగకుండా దర్శకుడు పాత్ర వడవలసి ఉంటుంది,

ఒక్కొక్కసారి, నటుడు తానుచెప్పబోయే సంభాషణ ప్రారంభించు యేముందు, ప్రేక్షకులదృష్టిని తనపై కేంద్రీకరింపజేసే ఉద్దేశంతో రంగస్థల వ్యాపారాన్ని ప్రత్యేకంగా ప్యయోగించటం జరుగుతుంది అంతకుపూర్వము, పాత్ర మానంగా, జడంగా ఉన్నప్పుడు, తానుచెప్పబోయేసంభాషణ నాటక దర్శనలో ముఖ్యమై, అది ప్రేక్షకులు మరవకూడని దైనప్పుడు మాత్రమే ఇది ధారాణంగా ఉపయోగింపబడవలె అట్లాంటి సందర్భాలలో ప్రేక్షకులదృష్టి సంభాషణచేప్పే నటునిపై కేంద్రీకృతమవుతుంది ఇట్లాంటి కార్యకలాపాలు, టకరససిద్ధికిగాక నటుల అనవసరవ్యక్తిగత ప్రజ్ఞాప్రకటనకుమాత్రమే ఉపయోగించే ప్రమాదంకూడా ఉన్నది ఇట్లాంటిసందర్భాలలో దర్శకుడు నిర్దాక్షిణ్యంగా త్రిప్రయత్నాలను అప్పటికప్పుడు తుంచివేయవలె

ఒక్కొక్కప్పుడు ఒక ప్రత్యేకదృశ్యము, మరొకప్పుడు పూర్తి దర్శన నిండుగా కనిపించదు దీనికిముఖ్యకారణము సర్వసాధారణంగా, అది సంభాషణప్రాయముము గలిగిఉండటమే సంభాషణలు ఎంతప్రతిభావంతంగా ఉన్నా, కొన్నిరంగస్థల వ్యాపారాలు వాటికిచేర్చనిదే నిండుతనమురాదు ఈ వ్యాపారాలు కొట్టవచ్చినట్లు కనబడకపోయినా, ప్రదర్శనవిజయానికి ఎంతైనా యవదతాయి

ఉదా ఒక ప్రీపాత్ర బియ్యంలోబెడ్డలు ఏరుకొంటూ లేదా, పాతగుడ్డ ట్టుకొంటూ లేదా, ఎంబాయిడరీచేస్తూ లేదా, ఒక పురుషవాత్ర, పొగాకుపాయ చేసి, చుట్ట చుట్టుకొంటూ సంభాషణలు చెప్పటం ఎంతో రక్తినిస్తుంది

త్రచిత్రీకరణకు దోహదముచేసే రంగస్థల వ్యాపారము

పాత్రోచిత్రమైన రంగస్థలవ్యాపారము పాత్రను మరింత పుష్టింగా రూపొందించటానికి ఎంతో సాయపడుతుంది ప్రతి వాత్రకు ఒకప్రత్యేక గవ్యాపారము స్వభావసిద్ధంగా పూర్వాభ్యాసము(rehearsals) ప్రారంభించక ర్వమే దర్శకుడు రూపొందించి, కేటాయించడం ఎంతో అవసరము కావలసియు సిగరెట్టు కాల్యదం తీసుకొంటే— 1 పొడుగు హాల్డరులో సిగరెట్టు పెట్టి సుతారంగా కాల్యటం, లేదా 2 బొటనవేలుకూ చూపుదువేలుకూ మధ్య సిగరెట్టు ఉంచుకొని, అరచేతిదాటున ఉంచి దమ్ములాగటం మొదలయినవి

భిన్నస్వభావ చిత్రీకరణలను సూచించగలవు ఇట్లాగే హాస్యనన్నివేళ నిర్వహణకు, ఉచితమైన రంగస్థలవ్యాపారాలను ప్రవేశపెట్టవచ్చు హాస్యప్రధానమైన నాటకాలలో ఇవి ఎప్పుడువచ్చితే అప్పుడు ప్రవేశపెట్టినా, నాటకాచిత్యము చెడదు, తక్కిన నాటకాలలో రసభంగము కాకుండా, హాస్యసన్నివేశాలను, రంగస్థల వ్యాపారము మలచుకోవలె ఈశాగ్నిత చాలా అవసరము

ఒక్కొక్కనారి నాటకగమనంతో ఘోలు-విరామాలు (Glps) ఏర్పడి రంగస్థలంలో ఏ రంగస్థల వ్యాపారమూ లేక స్తంభింపటమో లేదా ఉన్నపాత్ర ఒకటేఅయి, ఆతర్వాత వాత్రిప్రవేశానికి వ్యవధి ఉండడమో జరిగినప్పుడు, సందర్భచితంగా తగిన చిన్న రంగస్థల వ్యాపారము ప్రవేశ పెట్టవలె

అట్లా ప్రవేశపెట్టే ప్రళివ్యాపారానికి ప్రత్యేకమైన ఉద్దేశముఉంటే, నాటకప్రధానోద్దేశము మరుగునపడి, దెబ్బరినే అవకాశమేర్పడు తుండనే విషయము దిద్దుకులు మరువరాదు కావట్టే రంగస్థలమీద ఉన్న పస్తుసామగ్రి తోన, వైవిధ్యంతో కూడిన రంగస్థలవ్యాపారము ఏర్పాందింబుకోవలె ఒకే విధమైన రంగస్థలవ్యాపారంతో వివిధ భావాలను, ఉద్దేశాలను ఒకటించే ప్రయత్నము ప్రేక్షకుల మనస్సులలో గందరగోళము కల్పించే అవకాశము ఉంటుందని, ముందు స్థూలంగా కనిపించినా అది నిజముకాదు—

ఉదాహరణకు నాలుగడుగుల దూరంలోఉన్న బల్లదగ్గరకు వెళ్లి, దానిమీద ఉన్న వాన్ స్పిన్ వేయటం— అనే ఒకే రంగస్థల వ్యాపారంవల్ల—

- 1 కదలటంలోని ఉద్దేశము,
- 2 వాస్తవిక వాతావరణ భ్రాంతి,
- 3 సంవత్సరంలో అది ఏ కాలమో (వెసవి) సూచించటం,
- 4 వాతావరణము (వేడిమి),
- 5 పాత్ర యొక్క మనఃస్థితి (వేడికి చట్టుకోలేని పరిస్థితి)

తెలియ జేయటమేగాక అదనంగా—

1 రంగస్థలం మీద అమర్చిన ఎస్తువును (ఫాన్) ప్రేక్షకుల ప్రత్యేక దృష్టిని ఆకర్షించేటట్లు చేయుటం,

2 పాత్ర ఎంపికైరాలను తట్టుకోలేని ప్రత్యేక మనఃస్థితిలో ఉన్నాడని విశదపరచటం,

3 నాటకగమనంలో అవసరమైన నాటకీయత లేదా హాస్యదోరణి వగైరాలు సందర్భానుసారంగా ప్రకటించటం—జరుగుతుంది ఈవిధంగా ఎన్ని రంగస్థల వ్యాపారాలు దర్శకుడు సృష్టించగలిగితే నాటక మంత పుష్టిచెంది, ప్రేక్షకాదరణ పొందుతుంది

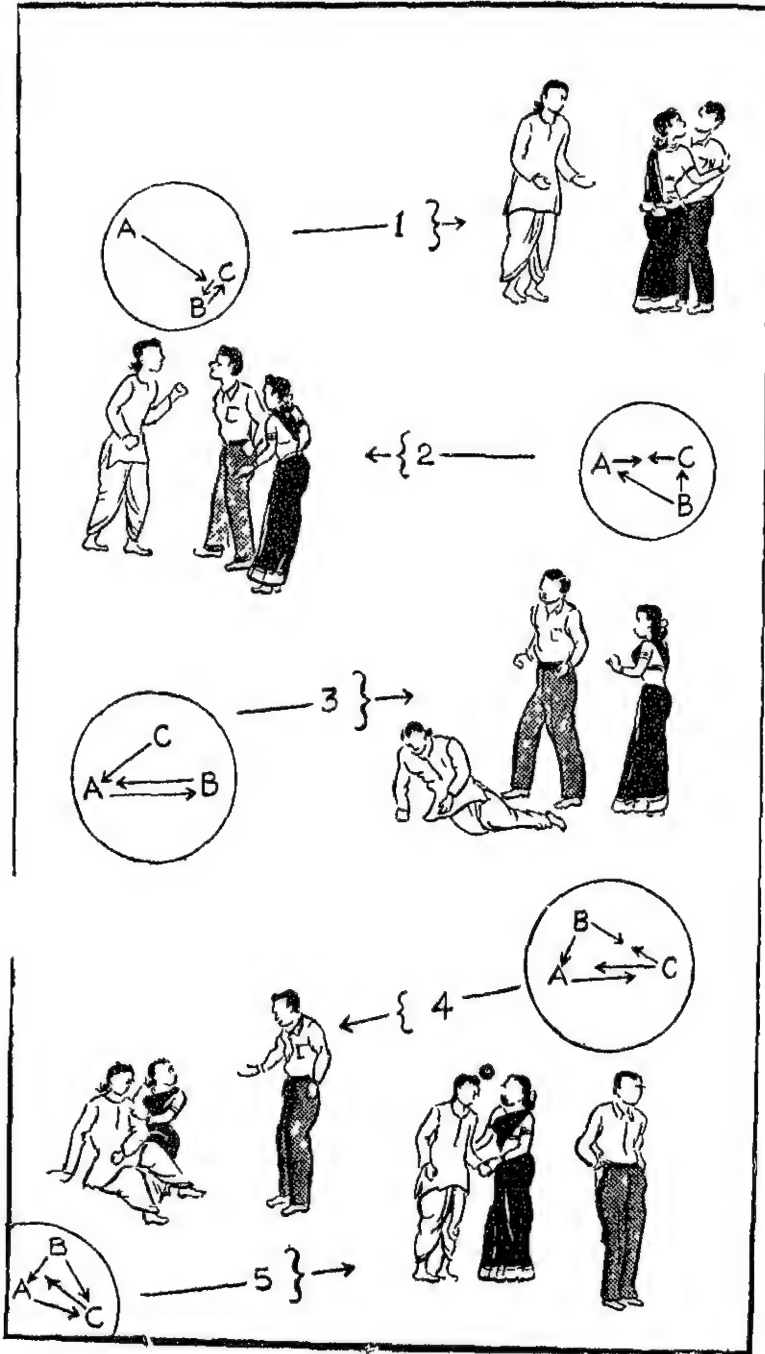
10 | పాత్ర సమైక్యనము (Grouping)

రంగస్థలంమీద ఒరిగే ప్లరి విషయము ఒక కృత్రిమతీలో కళాత్మకంగా రూపొందించటం దర్శకుని బాధ్యతలలో ఒకటి. ఏ దృశ్య మేవిధంగా ఉండవలెనో, అందులో ఏ పాత్ర ఏ స్థానంలో ఎప్పుడు ఉండవలెనో దర్శకునకు మానసికంగా ఒక చిత్రము గొదరిస్తుంది. అదేవిధంగా ఆ దృశ్యాన్ని రంగస్థలం మీద ప్రదర్శించడం రచనసిద్ధికి దర్శకుడు తోడ్పడతాడు. ఈ ప్రత్యేక దృశ్య విభాగాలు ఒకదానితో ఒకటి కలిసిపోయి, పరిష్కారమైన నాటకంగా మరిజామము చెంది, కథాగమనము సాగుతుంది. ఇట్లాంటి ప్లరి దృశ్యవిభాగము దానిలోని ముఖ్యోద్దేశాన్ని ప్రేక్షకులకు అందజేసే అవకాశము కలిగిఉండివలె.

18వ పటము చూడండి. అందలి 1వ బొమ్మలో భీమరావు అనే వ్యక్తి తన తుమారై సరోజిని రామరావు అనేవానితో అన్యోన్యంగా ఉండగా చూస్తాడు. రామరావు సరోజినిపియ్యడు. 2వ బొమ్మలో భీమరావు, రామరావులు ఎదురుపడ్డారు. సరోజిని రామరావు వెనక చేరింది. ఇట్లా కథ సాగుతుంది. పాత్ర సమైక్యనము అందుకు అనుకూలంగా జరుగుతుంది. లంగిస్తూపై రెండుపాత్రలు ఒకవిషయంపై భిన్నాభిప్రాయాలు కలిగి ఉన్నప్పుడు వారిద్దరి మధ్య సంఘర్షణ (conflict) ఏర్పడుతుంది. ఆ సంఘర్షణకు కారణమైన వస్తువునుగాని, దానిని సూచించే వస్తువునుగాని మధ్యను ఉంచి, దానికి రెండువక్తల రెండు పాత్రలను ఉంచితే సన్నివేశంలోని అర్థము దృశ్యరూపంగా ప్రేక్షకులకు అంది, లక్షణ జీయంగా రూపొందుతుంది. పాత్ర సమైక్యనంలోని ఎకానాదేశము ఇదే. పాత్ర సమైక్యనంలో పాత్రల స్వభావ ప్రకృతులకు, కథాసంవిధానానికి అనుకూలంగా అనుగుణంగా వారివారి స్థానాలు నిర్దేశించవలె. దృశ్యరూపంగా కథను ప్రేక్షకులకు అందజేయటం పాత్రసమైక్యనం లక్ష్యము.

పాత్రసమైక్యనంలో పౌలభ్యపాదన

అభినయ ప్రక్రియలకు (actions) అనుకూలంగా దృశ్యరూపం



రూపొందించవలె ప్రేయసిప్రియులు ఆలింగనము చేసుకొనే దృశ్యంతో అవసరమైనప్పుడు వారు రంగస్థలంతో చెరొకవైపున దూరంగా ఉంటే ఇబ్బంది తప్పదు అట్లాగే, టెలిఫోన్ ఉపయోగించవలసిన పాత్రను దానికి దగ్గరగా ఉండేటట్లు జాగ్రత్తపడవలె రంగంనుంచి నిష్క్రమించే పాత్ర చివరిసంభాషణలు అతడు నిష్క్రమించే ద్వారం దగ్గర జరిగి, అలన్యంతేకుండా వలికి నిష్క్రమించే అవకాశము లభించేటట్లు చేయవలె అట్లా కాకపోతే, అతడు నిష్క్రమించేవరకు సన్నివేశము నిలిచిపోయి, రసాభాస అవుతుంది. ఇట్లాంటి సర్దుబాట్లు అవసరమే అయినా, ఒక్కొక్కసారి నాటక సంవిధానంలో, ప్రధానాదేశాలకు విరుద్ధంగా, భావ వ్యక్తీకరణ చేసే అవకాశము లేకపోలేదు అందుచేత, దర్శకుడు పాత్ర సమ్మేళనలో ఎంతో నేర్పును ప్రదర్శించవలసి ఉంటుంది

పాత్రసమ్మేళనకు ప్రత్యేకస్థానాల ఎన్నిక

రంగస్థలంలోని ప్రతి ప్రదేశానికి కొన్ని ప్రత్యేక లక్షణాలుంటాయి రంగస్థలభూగోళ మెట్లా ఉంటుందో, అభినయావరణ ఏవిధంగా విభజింపబడు తుందో ఇదివరకే తెలుసుకొన్నాము స్థూలంగా చూసినప్పుడు విభాగాల ప్రత్యేక లక్షణాలు సులువుగా బోధపడవచ్చు ఈ స్థానాల విశిష్టతకూడా సులువుగా బోధ పడకపోవచ్చు ఈ స్థానాల విశిష్టతను తెలియజెప్పిన తరువాత అది సుబోధక మవుతుంది సాధ్యమైనంతవరకు వాటి ప్రత్యేకలక్షణాలకు అనుగుణమైన సన్ని వేశాలు సమీకరిస్తే, ఎక్కువ పుష్టి పొందుతాయి

రంగస్థల ప్రదేశలక్షణాలు

1 కుడినుంచి ఎడమకు ప్రదేశలక్షణాలు క్రమంగా మారతాయి అన్ని పరిస్థితులూ సమానంగా ఉండి, రెండుపాత్రలు సంఘర్షణలో (conflict) ఉన్నప్పుడు, కుడిపక్కన ఉన్నపాత్ర, మధ్యనగాని, ఎడమనగాని ఉన్న పాత్ర కంటే శక్తిమంతంగా ఉంటుంది

2 వ్యవ్వరంగభాగము (upstage area) ప్రేక్షకులకు దూరంగా ఉండడంవల్ల నిరుత్సాహజనకంగా కనిపిస్తుంది.

3 రంగస్థలంయెట్లా అంచులదగ్గరగా ఉండే ప్రదేశాలు మార్దవాన్నీ సాన్నిహిత్యాన్నీ, పురోరంగము (దిగువ), మధ్య (down centre) భాగాలు కఠినత్వాన్ని సూచిస్తాయి

4 రంగస్థలం ఎడమభాగము కుడిభాగంకన్నా నిలుత్సాహాన్ని, దుష్ట స్వభావాన్ని కూడా వ్యక్తము చేయవచ్చు

ఈ అంశాన్ని జాగ్రత్తగా పరిశీలిస్తే ప్రదేశాలకు ఎంచి ఒకటాలు ఆపాదించవచ్చు

1 UL (ఎగువ ఎడమ)

ఇది దూరాన్ని ఒలహీననూ మార్చడాన్ని నూచిస్తుంది వ్యాముఖ్యం తెలిసన్నీవేళాలకు అనుకూలంగా ఉంటుంది ఖయానక దృశ్యాలనూడా- వానితో అంతర్గతంగా ఉండే భీభత్సాన్ని కొంచెము తగ్గించి ఒక రంగస్థలం దయ్యాల, అమానుష శక్తులు మొదలై నవి కూడిన దృశ్యాలతో వాస్తవికతను దూరముచేసే అవకాశంవలనూ- అనుకూలమైన ప్రదేశము

2 UR (ఎగువ కుడి)

దీని లక్షణాలు దాదాపు ఎగువ ఎడమ రంగస్థలం ను ఎ లయినా దాని కంటే శక్తిమందిమైన ప్రదేశము భయానక దృశ్యాలనూ, రంగస్థలం అమానుష శక్తులు మొదలై నవి కూడిన దృశ్యాలనూ ఎగువ ఒకట అంశ లనూలమైన ప్రదేశముకాదు ఎగువ ఎడమకంటే దీనిని ప్రజాక సామాన్యము ఎక్కువ తక్కువ ప్రాముఖ్యంగల చిన్నచిన్న నిన్నివేళలు ఇక్కడ ఎంపించదలచి

3 DR (దిగువ కుడి)

ఇది ఎక్కువ సాన్నిహిత్యాన్ని శక్తిని ఉత్సాహాన్ని నూచిస్తుంది పేమ సన్నివేళాలకు, మానవత్వాన్ని కరుణరసాన్ని పొషించి నివేళాలను ఎక్కువ అనుకూలమైనది

4 DL (దిగువ ఎడమ)

ఇది కూడా సాన్నిహిత్యాన్న ఎక్కువగా నూచించి ఎక్కువ అయినా దిగువకుడి కన్న ఒలహీనమైనది అంత మూలం కానిది కావడంవల్ల వ్యాముఖ్యము తక్కువగల ప్రేమ సన్నివేళాలకు, రహస్య నూచించనట్టి, దేహసూయం ప్రకటనకు, కుట్రలకు, ప్రాముఖ్యముఉండే నివేళాల నమీ కరణకు ఉపయోగించబడిగినది

5 UC (ఎగువ మధ్య)

ఇది దూరాన్ని కఠినత్వాన్ని నూచిస్తుంది లయినా శక్తిమంత

మైనది సన్నివేశం చివరిభాగంలో దిగువమధ్య (D C) కు మార్చవలసిన వచ్చినా, ముఖ్యసన్నివేశాలు ప్రారంభించదగిన ప్రదేశము

6 DC (దిగువ మధ్య)

ఇది శక్తిమంతమైనది కఠినత్వమునుబొందేది అలంకరణకాన్యము తీవ్రతకలిగినప్రదేశము నాటకంలోనిమన్యులు, శక్తిమంతములై ముఖముఖి తేల్చవలసిన సమస్యలుఉండే సన్నివేశాలలో ఉపయోగించదగినది కాబట్టి అట్టి దృశ్యాలకోసము ప్రయోగించవలె

రంగస్థలంలోని వివిధప్రదేశాల ప్రాముఖ్యము తక్కిన ఏర్పాట్లవల్ల మారే అవకాశంకూడాఉన్నది

ఉదాహరణకు ఎగువ ఎడమ (UL) లోగాని, ఎగువకుడి (UR) లో గాని వేదికలు (platforms) ఉపయోగించడంద్వారా వాటి ప్రాముఖ్యము, శక్తి ఎక్కువచేయవచ్చు రంగస్థలంమీద ఉన్న ప్రదేశాలలో ఎక్కువ పాత్రలతో నిండిఉన్నప్పుడు ముఖ్యపాత్రలుగల ప్రదేశం లక్షణాలు మాత్రమే గమనించవలసి ఉంటుంది ముఖ్యపాత్రలు వేర్వేరు ప్రదేశాలలో నర్తకు పోయినప్పుడు ఈ సమస్యలు ఎక్కువగా ఉండవు పాత్ర సమ్మేళనంలో చేసిన ఈ సూచనలు మామూలు అలవాట్లనుబట్టి అనగా మానవ సహజమైన వైఖరిని బట్టి రూపొందించడం జరిగింది సాధారణ పరిస్థితులలో, మనకు ఎడమనుంచి కుడికిదూడటం మనము పుస్తకాలు చదవటం మొదలైన అలవాట్లవల్ల— ఏర్పడు తుంది ఎడమవారుము ఉన్నవారికి ఈ సూచనలు అంతగా ఆదరణయోగ్యంకావు అట్లాగే, నాటకంయొక్క ప్రత్యేకలక్షణాలను వాటి అవసరాలనుబట్టి తగినవిధంగా మార్పు చేసుకోవలె

బాంధవ్యాలు (Relationship)

పాత్రసమ్మేళనము పాత్రలమధ్య పరస్పర సంబంధాలనూ, రంగ స్థలంమీద భావసూచనావకాశాలుగల వస్తువులకు పాత్రులకు మధ్యగల సంబంధాలనూ ప్రకటించేట్లు రూపొందించవలె.

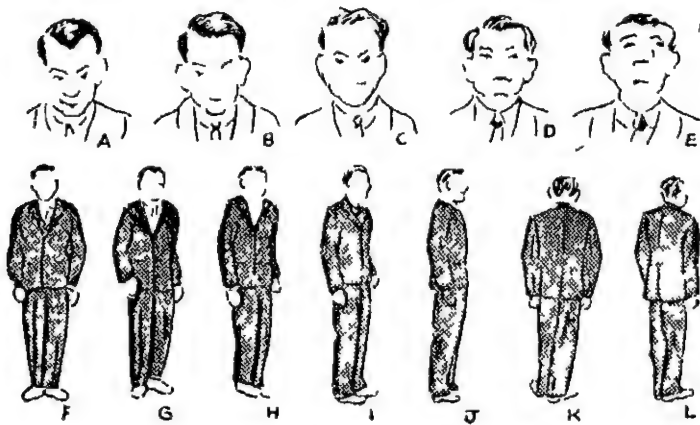
ఇంతేగాక, ఈ సూచనలన్నీ ప్రేక్షకదృష్టి సమీకరించవలసిన కుతూహల కేంద్రస్థానానికి చేరుకొనెట్లు దర్శకుడు జాగ్రత్త పడవలె చిన్న దృశ్య సమీకరణంలో ఈ పరితము సంభాషణలులేని పాత్రలు, సంభాషణలు

చెబుటాకన్న నటుని ముఖంవంకగాని మరొక ముఖ్యకేంద్రంవంకగాని చూడటం ద్వారా సాధించవచ్చు పాత్రసమ్మేళన పెద్ద పరిధిలో జరిగినప్పుడు ఈ పద్ధతి విసుగు కలిగిస్తుంది అందుచేత, కనీసము ఒకటి రెండుపాత్రలు ముఖ్య కేంద్రంవంకగాక, ఆ కేంద్రంవంక చూసే ఇతర నటులవంక చూడడం కొంత వైవిధ్యాన్ని సాధించగలదు

సమ్మేళనంలో ప్రాధాన్యము (Emphasis in Grouping)

ప్రదర్శనరససద్విద్యుష్ట్యా ఏ పాత్రకు ఎ సందర్భంలో ఎట్టి ప్రాముఖ్యము ఇయ్యవలెనో దర్శకుడు చక్కగా ఆలోచించి పాత్ర సమ్మేళనము ఏర్పాటు చేసుకొవలె, విధిన్న పరిస్థితులలో, సమ్మేళన ప్రాధాన్యము విధిన్నంగా ఉంటుంది కాబట్టి సమ్మేళనంలో ఎప్పటికప్పుడు దర్శకుడు తగిన సర్దుబాట్లు చేసుకోవలె

ప్రదేశాన్నిబట్టి ప్రాధాన్యంకూడా మారుతూ ఉంటుంది ఎగువఎడమ (UL)లో ఉన్న పాత్రకు ప్రాముఖ్యము తక్కువ, ఎగువకుడి (UR) మెరుగు, అంతకన్న దిగువఎడమ (DL) మెరుగు ఎగువమధ్య (UC), దిగువఎడమ (DL) ప్రదేశాలు రెండూ దగ్గరదగ్గర, సమాన లక్షణాలుగలవి దిగువమధ్య (DC) ఎక్కువ ప్రాధాన్యము కలిగింది ప్రేక్షకులకు సామీప్య మెక్కువైనకొద్దీ (సమ్మేళన) శక్తి, ప్రాధాన్యముహెచ్చుతుంది ఇది- 1 ప్రేక్షకులకు దగ్గరగా



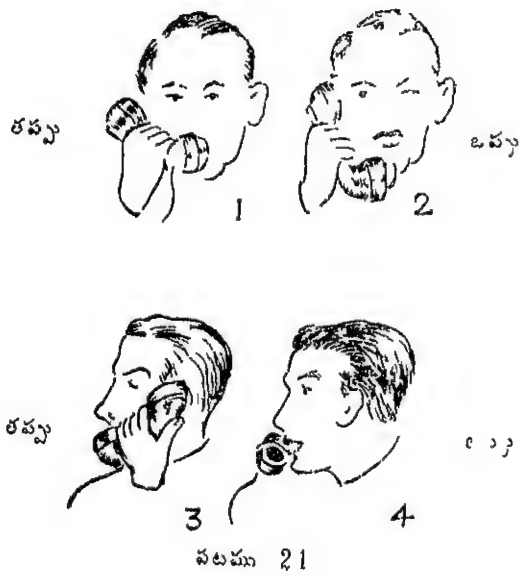
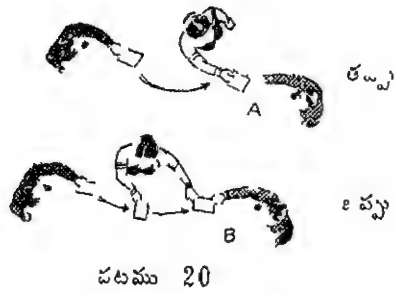
చటము 19.

ఉండటంవల్ల 2 ప్రేక్షకాభిముఖంగా ఉండటంవల్ల హెచ్చుతుంది దగ్గరగా ఉండడంకన్న, ప్రేక్షకాభిముఖంగా ఉండడమే ప్రాధాన్యాన్ని సాధించగలదు రెండుపాత్రలు ప్రేక్షకులదృష్టికి ఒకేకోణంలో తిరిగి ఉన్నప్పుడు, దగ్గరగాఉండే పాత్ర, ఎక్కువ శక్తి ప్రాధాన్యముకలిగిన వ్యవస్థలో - ఉంటుంది కాని ఈ పాత్రకు సంభాషణ ఉన్నప్పుడు, వాస్తవికతకోసము, ప్రేక్షకులకు దూరంగాఉన్న పాత్రవైపు తిరిగి, సంభాషణ చెప్పవలసి ఉంటుంది అప్పుడు ప్రేక్షకాభిముఖంగా ఉన్నపాత్ర, సంభాషణ చెప్పేపాత్రకంటే, ఎక్కువశక్తి ప్రాధాన్యాలు కలిగిన భంగిమలో ఉంటుంది ప్రేక్షకాభిముఖంగాను తిరోముఖంగానూ తింగడంవల్లనే గాక, శిరస్సు పైకిఎత్తటం కిందికి దించటంబట్టికూడా ఈ శక్తి ప్రాధాన్యము మారుతుంది. (చూ. పటము 19) ఏకాంతంగా ఉండే పాత్రకూడా ఎక్కువ శక్తి, ప్రాధాన్యము కలిగిఉంటుంది లేకవి, ప్రకాశవంతమైనవిలయిన రంగులు ముదురు రంగులకంటే శక్తిమంతులు

మరుగుపరచడం (Covering)

రంగస్థలంమీద ఒక వ్యక్తిగాని, వస్తువుగాని, మరొకవ్యక్తినిగాని వస్తువునుగాని ప్రేక్షకుల దృష్టికి కనబడకుండా చేసేప్పుడు "మరుగుపరచడం అంటారు మరుగుపడిన వస్తువుగాని, వ్యక్తిగాని, ప్రాముఖ్యము కోల్పోవడం జరుగుతుంది రంగస్థలంమీద కత్తితో పొడిచి చంపడం అవసరమైనప్పుడు అందులోని నాటకీయమైన మోసము, దీర్ఘత్వము ప్రేక్షకుల దృష్టికి రాకుండా ఆ సన్నివేశము ఉద్దేశపూర్వకంగా మరుగుపరచడం జరుగుతుంది ఇట్లా ఉద్దేశ పూర్వకంగాచేసే సమయాలలోగాక, ఇతర సందర్భాలలో నటులూ, నటక్రియలూ మరుగుపడకుండా దర్శకుడు జాగ్రత్త పడవలసి ఉంటుంది

నటుడు సంభాషణలు చెప్పేటప్పుడు అతనిపెదవులు ప్రేక్షక దృష్టికొరకు కేంద్రస్థానాలు దర్శకుడు ఆనటునికి ఏరంగవ్యాపారమేర్పరిచినా, ఆ నటుడు భుజిస్తున్నా, తాగుతున్నా, పెలిఫోన్లో మాట్లాడుతున్నా, పొగతాగుతున్నా, ఏడుస్తున్నా ఈకేంద్రస్థానము (అనగా పెదవులు) ప్రేక్షకులకు కనిపించాలి అత్యవసరము (చూ పటములు 20, 21) ఈ కార్యకలాపాలలో, కొన్నింటికి ఆ కార్యకలాపానికి అవసరమైన వస్తువుగాని వ్యక్తిగాని పెదవులను ముడిపెట్టినా, సంభాషణ చెప్పేటప్పుడు విధిగా ప్రేక్షకులదృష్టికిరావలె, లేదా పరికరాలు అడ్డురాకుండా జాగ్రత్త పడవలె



నటుడు 90ంకన్న ప్రేక్షకులనుంచి తిరిగినప్పుడు, అతని ముఖము మర గువడిపోతుంది ఈస్థానంలోఉండి అతడు మాటాడినప్పుడు "వెనుదిరిగి మాటాడటం" (talking upstage) అవుతుంది ఇదిగాక, ఇతరస్థానాలనుంచి సంభాషణ చెప్పినప్పుడు అది ప్రేక్షకాభిముఖంగా చెప్పినట్లు (talking down stage) అవుతుంది(చూ పటము 22)



పటము 22 పాత్రుల సక్రమ స్థానికీకరణము

వెనుదిరిగి మాటాడటంవల్ల కిందిఇబ్బందు లేర్పడతాయి

1 కంఠస్వరమురగ్గి ప్రేక్షకులకు వినిపించలేనే వ్యయత్నంలో గట్టిగా అరవవల న అవసరము,

2 ప్రేక్షకులు నటుని పెదవులు చూసెఅవకాశము లేనందువల్ల, ఏపాత్ర మాటాడుతున్నదీ, తెలుసుకోలేని ఇబ్బంది,

3 ప్రేక్షకులవైపు వీపుతిప్పడంవల్ల సంభాషణ చెప్పేటప్పుడు నటునికి అవసరమైన ప్రాముఖ్యాన్ని కోల్పోవడం, ముఖంద్వారా, హావభావ వ్యక్తమైన చేయడానికి అవకాశము లేకపోవడం

నివారణలో సంభాషణప్రాముఖ్యము లేనప్పుడూ, ప్రేక్షకులకు అమాటలు ఎట్టికుతూహలాన్నీ కలిగించవలసిన అవసరములేనప్పుడూ, అసంభాషణ, తిరిగి తిరిగిచెప్పబడేట్లువూ, మాటలతోపాటు అవి అర్థమయ్యే కార్యకలాపాలు జోడింపబడినప్పుడూ (ఉదా "ఈ సిగరెట్టురీసుకో" అనే సంభాషణలో పాటు, సిగరెట్టుపెట్టె తెరిచి చేయిదాని ఇచ్చినప్పుడు) ఈబాధలంతగాఉండదు అనేకమైన ఇతరసందర్భాలలో "వెనుదిరిగిమాటాడడం" అనేసమస్య చాలా ఇబ్బందిని కలిగిస్తుంది అందుచేత, ఆ నటుని ప్రేక్షకాభిముఖంగా తరవాతచేసే నాటకీయ మైన కారణాన్ని దర్శకుడునేర్పుతూ ఉహించవలె, లేదా ప్రేక్షకులకు తిరోభిముఖంగా నటుడు తిరగవలసిన కారణాన్ని తప్పించవలె ఇట్లాంటి సమస్యలు నాటకప్రయోగంలో సర్వసాధారణముకాబట్టి, వీటివరిష్కారమార్గాలు దర్శకుడు, నటీనటులు తెలుసుకోవలసిఉంటుంది.

పాత్రసమ్మేళనలో నటులస్థానాలు, వారికున్న సంభాషణల ఎక్కువ తక్కువలనుబట్టి ఉండవలె సంభాషణచెప్పే నటుడు, వినేనటుడు, దగ్గరదగ్గర ఒకేవరసలో ఉండవలె ఎక్కువ సంభాషణలున్ననటుడు రంగస్థలంఎగువవైపు (upstage) ఉండవలె ఇద్దరు నటులకు సమానమైన సంభాషణలున్నప్పుడు, వారిద్దరు రెండుకోణాలలో ఒకేవరసన సమీకరించబడవలె (చూ పటము 22) ఒక సంభాషణ కొందరిలోఉన్న ప్రత్యేకవ్యక్తికిగాని, సమూహంలోఉన్న అందరికీ సమష్టిగాగాని చెప్పవలసివచ్చినపుడు, మాటాడేనటుడు ప్రేక్షకులకు దగ్గరగా ఉన్నవ్యక్తివంకకుదూసి మరిచెప్పవలె అట్లాగే, నేపథ్యంలోఉన్న పస్తువును రంగస్థలంమీదఉన్న పాత్ర సంభాషణచెబుతూ, చూడజలసి వచ్చినప్పుడు, ఆ చూపు వీలైనంతవరకు ప్రేక్షకాభిముఖంగా ఉండవలె

సిగ్గుచేత, అవమానంచేత, మానసికంగా దెబ్బతినడంచేత మనుష్యులు వెనుదిరుగుతారు అట్లాంటిపాత్రలను ప్రేక్షకులకు సమీపంగా ఉంచడంవల్ల కత్కిన పాత్ర ప్రేక్షకాభిముఖంగా ఉండేవీలు ఏర్పడుతుంది

విరుద్ధ కారణాలు

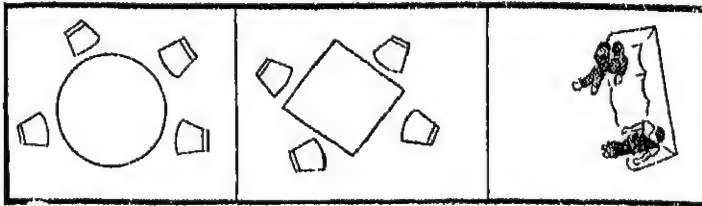
ప్రేక్షకులవైపు నటుడు వీపు తిప్పడానికి నాటకీయంగా కారణమేర్పడి నప్పుడు, ఆ తర్వాత, ఆ కారణాన్ని అధిగమించి నటుడు తిరిగి ప్రేక్షకాభిముఖముకావడానికి తగిన కారణాన్ని, పరిస్థితులను దర్శకుడు సృష్టించవలె నటుడు ప్రేక్షకులవైపునుంచి వెనుదిరగటానికి కష్టమయ్యే శరీరపరిస్థితి (అనగా వెనుతిరగటం, శరీరానికి ఇబ్బంది కలిగించేటట్లు కూర్చుండబెట్టటంవంటి ప్రక్రియలు) ఈ సమస్యకు కొంత పరిష్కారమార్గ మవుతుంది వెంటనే తిరిగి ప్రేక్షకాభిముఖము కావటానికి, అవసరమయ్యే చిన్న వ్యాపారము (business) సృష్టించడం మరొకపద్ధతి ఉదాహరణకు పురోరంగమువైపుకు (down stage) ఏదో వస్తువునుంచి, అది తీయవలసిన అవసరము కల్పించవచ్చు

హాస్య సంభాషణలు, హుర్తిగా ప్రేక్షకాభిముఖంగా చెప్పడంవల్ల మరింత రక్తిని కలిగిస్తాయి అందుచేత, ఆ సంభాషణచెప్పే పాత్ర అటూ ఇటూ తిరిగే కారణాలు సృష్టించి, నవ్వును పుట్టించే హాస్యసంభాషణ (laugh line) హుర్తిగా ప్రేక్షకాభిముఖంగా ఉన్నప్పుడే చెప్పించవలె.

రంగస్థలంలో వక్రీకృతిరిగిర స్థానంలోఉన్న నటుడు, తనకంటే రంగస్థలంలో ఎగువను ఉన్ననటుడు ఇంకొకవక్రీకృతగా ఎడంగా ఉన్నప్పుడు, ఆ నటునివంక పూర్తిగా తిరిగవక్రీకృత లేదు రంగస్థలంఒకవక్రీకృతుంది, మరొక వక్రీకృతుచూస్తే చాలు ఆ నటునివైపే చూసి సంభాషణ చెబుతున్నాడనే భ్రాంతి ప్రేక్షకులకు కలుగుతుంది

ప్రత్యేకమైన పాత్రనమ్మేళన సమస్యలు

గుండ్రని బల్లచుట్టూ నాలుగుపాత్రలు కూర్చోవలసి వచ్చినప్పుడు, చేయవలసిన దృశ్య సమీకరణపద్ధతి కిందిచొమ్మిలో ఉన్నది అయితే ఒక కోణంలో ఉందిన నటువదరంబల్ల అయితే ఈ పద్ధతి చొమ్మిలోనలెనే ఉండవలె



ఎటుము 23

నటువదరం బల్లకన్న పొడుగుపాటిబల్ల దృశ్య సమీకరణకు ఎక్కువ అనుకూలంగా ఉంటుంది పొడుగుపాటిబల్ల దగ్గర ఎక్కువమందిని కూర్చోబెట్టవలసి వచ్చినప్పుడు బల్లను కోణంలో ఉంచడంవంటి పద్ధతులు ఎక్కువ ప్రయోజనకరంగా ఉండవు అప్పుడు—

1 బేసిసంఖ్య గల పాత్రలుంటే ఒక ప్రత్యేకపాత్రను రంగస్థలం ఎగువవైపు (upstage) స్థానంలో కూర్చోబెట్టవలె

2 అత్యంత ప్రాముఖ్యంగల పాత్రను ఎడమ చివరకు, మిగతా పాత్రలను ప్రాముఖ్యాన్నిబట్టి, సంఖ్యనుబట్టి సర్దివలె దిన్నవీ, తక్కువ ప్రాముఖ్యము కలవీ అయిన పాత్రలను ప్రేక్షకులవైపు దిగువను (down stage), ప్రాముఖ్యంగల పాత్రలను రంగస్థలం ఎగువను (upstage) కూర్చోబెట్టవలె. వీలుగాఉంటే, ఎగువవైపు కూర్చున్నపాత్రల కుర్చీలలో దిండ్లు వేయడంవల్ల, ఎత్తు ఏర్పడి వారు ప్రేక్షకులకు సులభంగా కనిపించే అవకాశ మేర్పడుతుంది

3 వీలైనంతవరకు రంగస్థలందిగువస్థానాలు (down stage) ఠాణీగా ఉంచవలె ముఖ్యంగా దాని ఎగువస్థానంలోకిన్న పాత్రకు సంభాషణలున్నప్పుడు ఈ ఏర్పాటు మరింత అవసరమవుతుంది సంభాషణ చెప్పవలసిన పాత్రకు ఎదురుగా దిగువస్థానంలోకిన్న పాత్ర ఆ సమయానికి నిష్క్రమించటానికి గాని, ఆలస్యంగా రావటానికిగాని తగిన కారణాలను దర్శకుడు అన్వేషించి పెట్టవలసి ఉంటుంది

4 ఇరువక్కల ఉన్న పాత్రలూ వీలైనంతవరకు పరిస్థితులకు అనుకూలంగా, లేదా నిలుచండి సంభాషణలు చెప్పేవిధంగా దర్శకుడు జాగ్రత్త పడవలె

5 దిగువవై పునకిన్న పాత్ర సంభాషణలు తన వరసలోనే ఉన్న ఇతర పాత్రలవై పుగాని, బల్ల దివరలకిన్న పాత్రలవై పుగాని తిరిగి చెప్పేటట్లు రూపొందించవలె

6 పరిస్థితులనుబట్టి, దిగువవై పు (down stage) పాత్ర స్థానంలో ఉండగా, ఎగువవై పుపాత్ర సంభాషణ చెప్పుటం తప్పనిసరి అయినప్పుడు దిగువ స్థానంలోకిన్న పాత్ర, ఆ సంభాషణ పూర్తి అయ్యేవరకూ, వంగి వ్యానుకొంటున్నట్లో, కిందపడిన వస్తువును దెనినో వెదుకుతున్నట్లో, కార్యకలాపము సృష్టించి, ఎగువపాత్ర మరుగుపడకుండా దర్శకుడు జాగ్రత్తపడవలె

సోఫాలో ఇద్దరు

రెండు పాత్రలను సోఫాలో కూర్చుండబెట్టవలసివచ్చినప్పుడు ఆ సోఫా (చూ పటము 23 కుడిదివర) దొమ్మిలోమాదిరి ఎగువనుంచి దిగువకు అమర్చబడినప్పుడు - సంభాషణలు ఎక్కువఉన్నపాత్ర ఎగువస్థానంలో సోఫా అంచున, తక్కువ సంభాషణలన్న పాత్ర దిగువస్థానంలో సోఫాలో వెనుకగాను కూర్చుండవలె

సంభాషణలులేని ముఖ్యపాత్ర

అప్పుడప్పుడు సన్నివేశంలో నాటకంలోని ముఖ్యపాత్రకు అసలు సంభాషణలు లేకపోవడంగాని, ఉన్నా చాలా తక్కువగా ఉండడింగాని జరగవచ్చు అట్లాంటి సందర్భంలో ఆ పాత్రను దృశ్యసమీకరణలో మధ్యస్థానంలో ఉంచవలె అట్లా ఉంచటంవల్ల ప్రేక్షకదృష్టి మాటాడే ఒక పాత్రయింది మరొక

పాత్రపైకి మారుతూఉన్నా కేంద్రస్థానంలోఉన్న ముఖ్యపాత్రమీద కూడా ప్యనరించే అవకాశ మేర్పడుతుంది ఆట్లా మధ్యలో ఉంచటానికి వీలులేక, ముఖ్యపాత్రను వేరుచేసినప్పుడు సంభాషణలుచెప్పే పాత్రలు, ఆ సమయంలో ప్రధాన పాత్రవైపు అప్పుడప్పుడు చూడడం, అంగవిన్యాసాలు చెయ్యడంద్వారా ఆ పాత్రపై ప్రేక్షకదృష్టి తగినట్లుగా కేంద్రీకరింపబడేవిధంగా దర్శకుడు శ్రద్ధ తీసుకోవాలి

గుంపులతో కూడిన దృశ్యాలు

ముఖ్యపాత్రకు, గుంపుకు మధ్య సన్నివేశము నాటకంలో ఉన్నప్పుడు ముఖ్యపాత్ర రంగస్థలానికి ఒకవైపు, గుంపు మరొకవైపు ఉండేటట్లు సమీకరణ ఏర్పాటుచేయవలె గుంపు ముందుగాగాని, లేదా రంగస్థలం దిగువవైపు (down stage) స్థానాలలోగాని ఉండవలె నాటకంలో ముఖ్యపాత్రధారిని గుంపు చుట్టుముట్టవలసి వచ్చినప్పుడు, ఆ ముఖ్యపాత్రధారి ప్రేక్షకులందరికీ కనిపించే టట్లు బల్లమీదో, కుర్చీమీదో, వేదికమీదో ఉండేవిధంగా జాగ్రత్తపడవలె గుంపుకు ప్రాముఖ్యములేక, అది కేవలము నాటకీయ వాతావరణస్పృష్టి అవసరమయినప్పుడు, గుంపును రంగస్థలం ఎగువలో ఉంచి, పాత్రలను రంగస్థలం దిగువస్థానాలలో ఉంచవలె ఉన్నదానికన్న గుంపుసంఖ్య ఎక్కువగా కనిపించేటందుకు దిగువసూచనలు పాటించవలె

1 ప్రేక్షకులకు సమీపంగా ఉండేవైపు, దిగువభాగం (down stage)లో నటలను ఖాళీలులేకుండా వరినగా నిలుచుండబెట్టి, తక్కినవార్యను వారివెనక అక్కడక్కడ నిలబెట్టవలె

2 ప్రవేశద్వారాలదిగ్గర కొంతమందిని నిలబెట్టడంవల్ల వాటిని దాటి కూడా సమూహముఉన్నదనేద్రాంతి ప్రేక్షకులకు కలుగుతుంది దీనికి సాయంగా గుంపును ఉద్దేశించి సంభాషణలుచెప్పే పాత్ర ప్రవేశద్వారాలవంక చూస్తూ సంభాషణలు చెబితే ఈ భాగ్ంతి మరింత పుష్టిపొందుతుంది

3 గుంపులో ఉన్నవారు, ఒకరికొకరు క్రమబద్ధంగా నిల్చొని ఖాళీలు ప్రేక్షకదృష్టికి రాకుండా జాగ్రత్తపడవలె

4 కోట్లు, కండువాలు, తలపాగాలు మొదలైన ఖరీదుస్తులు సమూహంలో ఉన్నవారు ధరిస్తే ఎక్కువమంది ఉన్నారనే ద్రాంతి తప్పక కలుగుతుంది,

వైవిధ్యము

పాత్రసమ్మేళనంలో వైవిధ్య మెంతో అవసరము పాత్రాభివ్యక్తిలో వైవిధ్యము, సన్నివేశానికి సన్నివేశానికి సమీకరణంలో వైవిధ్యము, దర్శకుడు తన ఉపాధిని వినియోగించి సాధించవలె దృశ్యానికి దృశ్యానికి ప్రక్షాళనకావలసిన భావార్థాలు ఒకటే అయినా, సమీకరణ పద్ధతులు మార్పడంవల్ల నాటకము మరింత రంగప్రేరేపకత అవకాశ లేర్పడతాయి ఒక్కొక్క నాటకంలో వైవిధ్యంగల సుమారు 200 పాత్రసమ్మేళనాలు అవసరము కావచ్చు

ప్రదేశాలద్వారా వైవిధ్యము

సమ్మేళనంలో వైవిధ్యము, రంగస్థలంమీద ప్రదేశాలు దృశ్యానికి దృశ్యానికి మార్పడంవల్ల సాధించవచ్చు మొదటిపాత్రసమ్మేళనానికి రంగస్థలంలో ఒక ప్రదేశము ఉపయోగించి, ఆ తర్వాతి సమ్మేళనానికి రంగస్థలప్రదేశ మంతా ఉపయోగించి, మూడవ సమ్మేళనానికి మూడుంటులు మూత్రమే ఉపయోగించి తిరిగి నాలుగవదానికి మొదటి ప్రదేశాన్ని వదలిపెట్టి, మరొక ప్రదేశ ప్రదేశంలో ఏర్పాటుచేసు- ఈ విధంగా వైవిధ్యాన్ని సాధించవచ్చు రంగస్థలంలోని అభినయవరణం (acting areas)తో విభిన్న ప్రదేశాల కోడింపు, ప్రత్యేక ప్రదేశాల ఎన్నిక మున్నగు ప్రక్రియలద్వారా అనేకవిధాలైన సమ్మేళనాలు పరేపదే చేయటం ఇన్ని అవకాశలున్నప్పుడు శుభవ్యము కాదు

ఒకసన్నివేశాన్ని తక్కువ ప్రాముఖ్యంగల ప్రదేశంలో ప్రారంభించి క్రమేణా వైవిధ్యంగల సమ్మేళనాలు చేసుకొంటూ ప్రాముఖ్యంగల ప్రదేశానికి చివరికి ఓసుకొనిరావటం ఒకపద్ధతి దిగువమధ్య (DC) ప్రదేశాన్ని అతి ముఖ్యమైన సన్నివేశాల నిర్వహణకే ప్రత్యేకంగా, పొదుపుగా వాడుకోవడం మంచిది మిగతా సన్నివేశాలలో, అవసరాన్ని అనుసరించి, ప్రాముఖ్యంలేని పాత్రల స్థానాలకు, సన్నివేశం మార్పులకు వనికివచ్చే దృశ్యాలకు ఉపయోగించవచ్చు

ఒకే రంగాలంకరణ (set) తో ప్రదర్శించే నాటకాలలో, నాటకానికి ఒక ప్రత్యేక ప్రదేశము దిగువవిడమ (DL) లేదా ఎగువకుడి (UR) కేటాయింపుకొని, ఆవరణలో పెట్టడం ప్రేక్షకులకు కొంత కొత్తదనాన్ని అందిం గలదు,

మూడుపాత్రలు రంగస్థలంపై ఒకే సమయంలో ఉన్నప్పుడు వారిని ఒకేవరుసలో ఉంచక, ముగ్గురినీ మూడుకోణ స్థానాలలో త్రిభుజాకారంలో ఉంచవలె. మూడుపాత్రలె ఎక్కువసేపు రంగస్థలంమీద ఉండే నాటకాలలో ఈ త్రిభుజాకార సమీకరణ (triangular grouping) ప్రేక్షకులకు విసుగు కలుగకుండా, దర్శకుడు తన ఉహాశక్తిని వినియోగించి అనేక విధాలుగా మార్పుకొంటూ పోవలె ఉదాహరణకు కింది మార్పులు సాధ్యపడతాయి

- 1 త్రిభుజాన్ని రంగస్థలంలో ఒక పక్కదేశంనుంచి మరొక పక్కదేశానికి మార్చడం
- 2 త్రిభుజంయొక్క వైశాల్యము తగ్గించటం
- 3 త్రిభుజం మొన ఉండేదిక్కును మార్చటం
- 4 త్రిభుజం ఆకారాన్ని మార్చటం
- 5 త్రిభుజాన్ని తిప్పి ఉపయోగించటం
- 6 త్రిభుజాకోణము ప్రాతిపదికగా పాత్రల ముఖాలను వైవిధ్యంతో ప్రేక్షకులు యాసేటట్లు స్థానాలు నిర్దేశించటం
- 7 వివిధభంగిమలు ప్రతి పాత్రను ఏర్పాటు చేయటం ద్వారా త్రిభుజ సమీకరణ రూపాన్ని మరుగుపరచటం
- 8 త్రిభుజ సమీకరణంలోని ఒకపాత్ర స్థానాన్ని ఎత్తుచేయటం

దర్శకుని పాత్రసమ్మేళన ప్రణాళిక

ప్రతి దర్శకుడు పాత్రసమ్మేళన విషయమైన తన మనోభావాలను నిర్దిష్టంగా రూపొందించుకొని అవి బొమ్మలుగా ప్రయోగప్రతిలో చేర్చుకొనవలె ఇట్లా చేయటంవల్ల ప్రయోగంలో కృమపద్ధతి, సౌలభ్యము ఏర్పడి, నటీనటులకు పూర్వాభ్యాసంలో తెలియజెప్పటానికి సాయపడుతుంది

దర్శకుడు సమ్మేళనాలను రూపొందించేటప్పుడు నాటక ప్రయోగానికి అవసరమైన ప్రవేశనిష్క్రమణాలు మొదలైన ప్రక్రియలు దృష్టిలో ఉంచుకొని, పాత్రల స్థానాలు నిర్ణయించుకోవటంతో తన ప్రణాళిక మొదలుపెట్టవలె తర్వాత ముఖ్యసన్నివేశాలు, పరాకాష్ఠ సన్నివేశాలు, వాటికి తగిన ఆసెయోవరణలు నిర్ణయించి పాత్రసమ్మేళనము నిర్ధారణ చేయవలె తిక్కున ప్రాముఖ్యము గల సన్నివేశాల సమ్మేళనము చివరకు రూపొందించవచ్చు సమ్మేళనాలు ఒకదానినుంచి మరొకటి, ఇటు నటీనటుల సౌలభ్యానికి, అటు ప్రేక్షకాసక్తికి అనుగుణంగా సాఫీగా ఒకదానితో ఒకటి కలిసిపోయేటట్లు ఏర్పరచవలె

11 | పాత్ర నిర్ణయము (Choosing the Cast)

పూర్వాభ్యాసము (rehearsal) మొదలుపెట్టేముందే పాత్రనిర్ణయము జరగవలె ఈ నిర్ణయము ప్రేక్షకానుసూరిని దృష్టిలోకొని జరగవలెనెకాని, నటులను తృప్తిపరిచేటందుకు, వారికి ఉత్సాహ ప్రోత్సహించేటందుకుమాత్రము కాదని దర్శకుడు గుర్తుంచుకోవలసింది పృథి పాత్రకు ఒక మంచి నటుడు లభించే ందిరప్పంలో, పాత్రనిర్ణయము పూర్వాభ్యాసానికి చాలా ముందుగానే చేయవలెను

అర్హతలు

ఒకపాత్రకు నటునిఎన్నిక, అతనికి నటనలో ఉన్న ప్రత్యేక వ్యక్తి ప్రాధాన్యముగా, అతడు పాత్రకు సరిపోరాడా? అనే ప్రాతిపదికమీద జరగవలె రాశించెవి విలువ అది కావలసిన తాళాన్ని తెరవగల శక్తిమీద ఆధారపడి ఉంటుందిగాని, అది ఆయనైన లోహం విలువనుబట్టికాదు నటుడు రంగస్థలం మీది ధరించే పాత్ర అతని బాహ్యశరీర లక్షణాలకు ఇందుమించు సరిపోయేదిగా ఉండవచ్చు (ఇది ఆయనపాత్ర) లేదా భిన్నంగా ఉండవచ్చు (ఇది విరూపము). నటుడు ఆ పాత్రలో ప్రేక్షకులకు ఎట్టి అనుభూతిని కలిగించగలడు? అనేది ముఖ్యము ఎన్నిక చేయవలసినపాత్ర ముఖ్యసంభాషణలు చెబుతూ, అభినయము చేయించి, నిర్ణయించటం చక్కని మార్గము కాగలదు కావలసిన ఫలితాలు దర్శకునికి లభిస్తాయి

పాత్రనిర్ణయ కార్యవర్గము (Casting Committee)

ఒక్కొక్క నటునివల్ల, విభిన్నమైన అభిరుచులుగల ప్రేక్షకులు విభిన్నమైన అనుభూతిని పొందుతారు అందుచేత, దర్శకుడు కేవలము తన ఒక్కని అభిరుచి ఆధారంగా నిర్ణయాలు చేయకుండా మరికొందరి అభిప్రాయాలు సేకరించి, నిర్ణయము చేయడం ఎక్కువ ప్రయోజనకరంగా ఉంటుంది కాబట్టి

పాత్ర నిర్ణయానికి మరికొంతమందిని కార్యవర్గంగా ఏర్పాటుచేసి, పూర్వ దర్శనాలు (try outs) జరిపి, పాత్ర నిర్ణయము జటపుకోవచ్చు

నటనాభ్యర్థులు

కార్యవర్గము నటీనటులకు ఎన్నికనిమిత్తముచేసె పరీక్షకు ముందుగా నాటకంలో పాత్రల లక్షణాలు తెలియజెప్పి, అభ్యర్థుల పేర్ల జాబితా తయారు చేసి, పరీక్షనమయము, ప్రదేశము తెలియజేయవలె నాటకంలో ఈ పరీక్షకు ఉపయోగించే సన్నివేశాలను ఎన్నిక చేయవలె ఎన్నికచేసే సన్నివేశాలలో 7, 8 పాత్రలుండేవీ, అన్ని పాత్రలకు సంభాషణలు ఇంచుమించుగా సమానంగా ఉండేవీ అయితే బాగుంటుంది ప్రతి ముఖ్యపాత్ర కనీసము ఒక సన్నివేశంలో అయినా ఉండెటట్లు ఈ ఎన్నిక జరగవలె ప్రధాన పాత్రలకు అనుకూలంగా లేనివారిని చిన్నపాత్రలకు సందర్భానుసారంగా ఉపయోగించుకోవటం మరొక వద్దతి.

పూర్వదర్శనము (Try Out)

దీనిని రెండు దశలుగా విభజించవచ్చు మొదటిదశ— బొత్తిగా వనితరూపిని తీసివేసి, మిగిలినవారినుండి చివరి ఎన్నిక చేసుకోవచ్చు ఇదీ గాక మొదటిదశ పూర్వపరీక్ష పూర్తి అయ్యేసరికి, అభ్యర్థుల ప్రజ్ఞా విశేషాలు దర్శకునకు పూర్తిగా అవగాహన అయి, పరిస్థితి బోధపడుతుంది, మొదటిదశలో జరిగేది అవసరమైన అభ్యర్థుల ఏరివేత

మొదటిదశ

ప్రతి అభ్యర్థిపేరు, వివరాలు, ఏ పాత్రకు పరిశీలించవలసినది వ్యాఖ్య జాబితా తయారుచేసుకోవలె ఎన్నికచేయబడిన సన్నివేశానికి కావలసిన రంగస్థల సామగ్రి ఉండవలసిన స్థానాలలో అమర్చి ఉంచుకోవలె అప్పుడు దర్శకుడు అభ్యర్థులకు—

1 కథాసంవిధానాన్ని తెలియజెప్పి, పాత్రల స్వభావ స్వరూపాలు వివరించి, రంగాలంకరణ వగైరా ఎట్లా ఉండేదీ బోధపరచవలె

2 నటీనటులు తాము నటించిచూపించ బోయే పాత్రలు తాత్కాలికంగా నిర్ణయము చేసినవనీ అవసరమైతే మరొకపాత్రకు ప్రయత్నించవచ్చుననీ చెప్పవలె

3 ఆ నాటకంతో పూర్వపరిచయము లేకపోవటం లోపంకాదని తెలియజెప్పి, అభ్యర్థులకు సంభాషణల ప్రతిని ఇచ్చి ఆ నన్నివేశాన్నిగురించి పాత్రులగురించి తెలియజెప్పి పూర్వాభ్యాసము చేయించవలె

కదలికలు, కార్యకలాపము అభ్యర్థులు వారికివారే ఊహించుకొని చేయవలె ఒక్కొక్క నటుని గురించి నిర్ణయానికి వచ్చినతరువాత ఆపి, ఆ నటుని స్థానంలో, అదేపాత్రకు అభ్యర్థిఅయిన మరొకనటుని పిలిచి చేయించవలె ఒక్కొక్కసారి అవసరంపట్ల, సందర్భోచితంగా అందరినీ ఆపివేసి, కొత్తవారిచేత తక్కిన నన్నివేశాన్ని సాగించవచ్చు ఎన్నికచేయబడిన తక్కిన నన్నివేశాలు ఇదేపద్ధతిలో పూర్తిచేయవలె.

నటనలో అభ్యర్థుల సాంకేతిక పృజ్ఞావిశేషాలను ఈ దశలో విన్నవించడం మంచిది ఈ దశలో పరిశీలించవలసిన అంశాలు—

1 అభ్యర్థి ప్రేక్షకులలో అనుభూతిని కలిగించగలడా? (ఎమాత్రమూ అసక్తి కలిగించలేనివారిని నిస్సందేహంగా తీసివేయవచ్చు)

2 నటుని శరీర నిర్మాణము పాత్రోచితంగా ఉన్నదా?

3. పాత్రోచితమైన సహజప్రకృతి లక్షణాలు నటునిలో ఉన్నవా ? (పాత్ర విషాదప్రకృతిని సూచించేదైతే హాస్యప్రకృతి అభ్యర్థికో కనిపిస్తున్నదా ?)

అభ్యర్థులందరికీ అవకాశమిచ్చి, పరిశీలన పూర్తి అయిన తరువాత దర్శకుడు ఇతర సభ్యులతో సంప్రదించి, వారి భావాలను తెలుసుకొని, ఏరివేత కార్యక్రమము పూర్తి చేయవలె

రెండవదశ

పైవిధంగా మొదటి దశలో ఏరివేత పూర్తి అయిన తరువాత మిగిలిన వారిని తిరిగి పిలవవలె ఐదారుగురిని మించి అభ్యర్థులు ఒకే పాత్రకు మిగిలి ఉంటే, ఆ సంఖ్యను ఇద్దరు ముగ్గురికి తగ్గించవలె ఎట్టి సందర్భంలోనూ ఒకని కన్న బాగా చేసిన అభ్యర్థి ఉన్నప్పుడు అతనిని పిలవరాదు ఒకే అభ్యర్థిని రెండు మూడు పాత్రల నిర్ణయానికి పిలవవచ్చు కొత్త అభ్యర్థులను తిరిగి పిలవవలె

తుది పరీక్షలన

ప్రతి అభ్యర్థి విషయంలోను పాత్రానుకూల్యము క్షణంగా పరిశీలించవలె ఈదశలో ఆపాత్రికు ప్రాముఖ్యమిచ్చుచీ, నటనకు కష్టంగా ఉండేవీ అయిన నన్నివేళాలను అభ్యర్థిచేత నటంపజేసి, అతని సామర్థ్యాన్ని నిశితంగా పరిశీలించవలె దర్శకుడు అవసరమైన సూచనలిచ్చి, అభ్యర్థి వాటికి ఎ విధంగా రూపకల్పన చేసి, వ్యధర్శించేది గమనించవలె నాటకంలో పాత్ర మనఃస్థితి విభిన్న సన్నివేశాలలో విభిన్నంగా ఉంటే, అట్లాంటి అన్ని రికాలైన సన్నివేశాలలోను, నటునిసామర్థ్యము పరిశీలించవలె విభిన్న మనఃస్థితులను ప్రకటించే సామర్థ్యము నటునికి ఉంటేదాని కృమంగా శిక్షణద్వారా దర్శకుడు అవసరమైన, తక్కిన ప్రక్రియలను సాధించవచ్చు

ఈ విధమైన పరిశీలన వల్ల నటుని అభినయ ప్రజ్ఞ చాలా వరకు దర్శకునికి బోధపడుతుంది నటుని కంఠస్వరము ప్రేక్షకులందరికీ వినిపించే శక్తి కలిగి ఉన్నదా? అనే అంశము దర్శకుడు పరిశీలించవలె ఇవిగాక, కొన్ని ప్రత్యేక లక్షణాలు కూడా అవసరమౌతాయి ఉదా॥ ఉద్వేగ ప్రకటన, స్వచ్ఛమైన ఉద్వారణ, మాండలికమైన ఉద్వారణ, సంగీతజ్ఞానము, నృత్య వివేకము మొదలైనవి, పౌరాణిక చారిత్రిక నాటకాలలో పాత్రోచితమైన శరీర సౌష్ఠవము, మంచిరూపము, భగ్గ మల్ల యుద్ధాలలో ప్రావీణ్యము మొదలైనవి వీటికై ప్రత్యేక పరిశీలన జరగవలె ఈ దశలో దర్శకుడు ఇతర సభ్యుల అభిప్రాయాలు, సలహాలు, సూచనలు తీసుకున్నా తుది నిర్ణయాలు తానే తీసుకోవలె

నటనటులు వారు ధరించే పాత్రలకు అనురూపులై ఉండటమేగాక, సమష్టి దృశ్యంలో కూడా, ఆ పాత్రలకు తగి ఉండవలె ఒకే పోలికలు, ఒకే రకమైన కంఠస్వరాలు గల నటులు ఒకే నాటకంలో పాత్రలు ధరించడం, నాయక పాత్రదారి నాయకా పాత్రధారిణి కన్న పొట్టిగా ఉండటం, మల్లయుద్ధం లో ఒడిపోయే పాత్ర గెలిచే పాత్రకన్న కందలు తీరిఉండి, బలవంతుడుగా కనిపించటం వంటివి సమంజసం కాదు

పాత్రనిర్ణయంలో చేయవలసిన పరీక్షలు

1 ఉద్వారణ నిర్ణయతకు, భావస్ఫూర్తి కివళన పరీక్ష (reading-test)*

2 పరన పరీక్షకు అనుబంధంగా సంభాషణ పరీక్ష (conversation test)

3 ఊహశక్తికి, ఉచ్చారణ స్వచ్ఛతకు, భంగిమలకు, అలవాట్లకు సద్యఃకల్పన పరీక్ష

4 మూకాభినయ పరీక్ష, భంగిమల (postures) కదలికలలో సహజత్వము, ఊహశక్తి, సాంకేతిక ప్రజ్ఞలకు పరీక్ష

5 వ్యంగ్య ధోరణి పరిశీలనకు ప్రత్యేక పరీక్ష

6 నటనలో వైవిధ్యానికి ప్రతిభావిశేషాలకూ అభినయ పరీక్ష

7 వ్యక్తిగత స్వభావము, శీలము, మేధాశక్తి, సానుభూతి, పేక్షక తాదార్థ్య సాధన, ప్రతిభలకు ప్రత్యేక సమావేశంలో పరీక్ష

12 | పాత్ర విశ్లేషణము - పాత్ర చిత్రణము (Character Analysis - Characterisation)

ప్రతి ఘన పదార్థానికి బొడవు, వెడల్పు, ఎత్తు లేదా మందము వలెనే మానవునికి శారీరకము, సాంఘికము, మానసికము అని మూడు పరిమాణాలుంటాయి. ఈ మూడు పరిమాణాలను అధ్యయనము చేసినప్పుడే ఆ వ్యక్తికి విలువ కట్ట గలుగుతాము.

ఈరకం అధ్యయనంలో, మానవుని గుణగణాలు తెలుసుకోవడం మాత్రమే చాలదు. ఆ గుణగణాలు ఎట్లా రూపొందాయో, ఎందుకు పరిణామము చెందుతాయో కూడా తెలుసుకోవాలి.

ఇందులో మొదటిది శారీరకము రోగిష్టివానికి ఆరోగ్యమే మహాభాగ్యమనిపిస్తుంది. ఆరోగ్యవంతుడు తన ఆరోగ్యవిషయము అంతశ్రద్ధగా పట్టించుకోడు. కుంటి, గుడ్డి, చెవిటి మొదలైనవారు మామూలు మానవులవలెగాక, విభిన్నమైన దృష్టితో ప్యతిదీ ఆలోచిస్తారు. శరీర నిర్మాణానికి, పరిస్థితికి విడదీయలేని సంబంధము ఉంటుంది, ఉదాహరణకు బక్కవానికి, రోగిష్టివానికి కోపము, చిరాకు ఎక్కువగా ఉంటాయి, స్వాతిశయమూ, న్యూనతా (superiority and inferiority complexes) ఏర్పడతాయి. ఇందుకుకూడా శరీర నిర్మాణమే ముఖ్యకారణము. మనస్సుమీదకూడా ఇది పనిచేస్తుంది. వినయ విధేయతలు, అలవిరుసుతనము మొదలైన గుణగణాలు శరీరనిర్మాణంవల్లనే రూపొందుతాయి.

రెండవది సాంఘికము దిక్కుమొక్కు లేకుండా జీవితము వీధులలోనే గడిపే బాలునికి కలిగినవారింట పుట్టి, అన్ని నడుపాయాలమధ్య పెరిగిన పిల్లవానికి మనస్తత్వంలో, జీవిత దృక్పథంలో భేదము ఉండడం సహజము. ఈ భేదము సూక్ష్మంగా గ్రహించవలెనంటే, వారి తల్లిదండ్రులు, స్నేహితులు మొదలైనవారి ప్రభావము వారిమీద ఎట్లా ఉందో, వారు చదివే పుస్తకాలు ఏవో, వారి సాంఘిక ప్రతిపత్తి ఎటువంటిదో మొదలైన విషయాలుకూడా తెలుసుకోవాలి.

మూడవది మానసికము—ఇది మొదటి రెండు పరిణామాల ఫలితంగా రూపొందుతుంది, వాటి ప్రభావంవల్ల, ఆశనిరాలకూ మనస్తత్వానికి, వైఖరికి, స్వాతిశయ యూనతా భావాలకూ జీవము వస్తుంది

మానవుని ప్రక్రియలు (actions) అర్థము చేసుకోవలెనంటే ఆ ప్రక్రియల వెనుకఉన్న ఉద్దేశము తెలుసుకోవలె

మానవుడు జబ్బుగా ఉన్నప్పుడు ఒకవిధంగాను, ఆరోగ్యంగా ఉన్నప్పుడు మరోవిధంగాను ప్రవర్తిస్తాడు

ఒక్కొక్కని అవయవాలు వికారంగా ఉండవచ్చు, మరొకనికి అవి లోపింపవచ్చు ఒకడు ఈ వికారాలను లోపాలను తెలికగా తీసుకొంటాడు, మరొకడు తీవ్రంగా మనస్సుకు పట్టించుకొని బాధపడతాడు, ఇంకొకడు, అసంతృప్తి, చిరాకు మాత్రము ఎడవచ్చు ఇది దృక్పథాన్ని రూపొందిస్తుంది అట్లాగే సంఘంలో మానవుని స్థానము, ఇతరులు అతనిని చూసేవిధముకూడా అతని దృక్పథాన్ని, మనస్తత్వాన్ని నిర్ణయిస్తాయి శారీరక సాంఘిక పరిమాణాలు రెండూ కలిసి మానసికపరిమాణాన్ని జనింపజేస్తాయి ఈ మూడు పరిమాణాలు మానవ చేష్టల కారణాన్ని తెలుపుతాయని గ్రహిస్తే ఎ పాత్రనుగూర్చి అయినా తెలుసుకొని, ఆ పాత్ర చేష్టలకు కారణము గ్రహించడం తేలిక ఈ మూడు పరిమాణాల ఆధారంగా పాత్రను విశ్లేషించేటట్లయితే ఈ కిందివిధంగా ఉంటుంది

1. శారీరకము

- 1 శ్రీ లేదా పురుషుడు
- 2 వయస్సు
- 3 ఎత్తు, బరువు
- 4 జుట్టు, వేళ్ళు, చర్మము, రంగు
- 5 భంగిమ
- 6 ఆకార విశేషాలు, అందదండాలు, శుభ్రత
- 7 లోపాలు (అవయవలోపాలు, అతిగా పెరుగుదల, అతితక్కువ పెరుగుదల, పుట్టుమచ్చలు, వ్యాధులు మొదలైనవి)
- 8 ఆనువంశిక (Hereditary) విశేషాలు

II సాంఘికము

- 1 కరగతి - దిగువ, మధ్య, ఎగువ
- 2 వృత్తి - రకము, పనిగంటలు, రాబడి, పనిషరతులు, పని యోగ్యత, యజమాని లేదా సంస్థపట్ల వైఖరి
- 3 విద్య - ఎంతవరకు చదివినాడు? చదివిన పాఠశాల ఎటువంటిది? వచ్చిన మార్కులు, అభిమాన విషయాలు, అభిరుచులు
- 4 గృహజీవితము - తల్లిదండ్రులు చీవించి ఉన్నారా? (ఉంటే వారి రాబడి, అంతస్తు) లేదా అనాథుడా? వివాహమైనదా? అలవాట్లు - వాటి తత్వము, వైవాహిక పరిస్థితులు
- 5 మతము
- 6 జాతి
- 7 సంఘంలో స్థానము, మిత్రులలో పలుకుబడి వగైరా
- 8 వినోదాలు, కాంతిపాటు

III మానసికము

- 1 లైంగిక జీవితము, నైతికస్థాయి
- 2 వ్యక్తిగతమైన ఆశయాలు
- 3 జీవితంలో ఆశాభంగాలు
- 4 తత్వము - కోపిష్టి లేదా శాంతస్వభావుడు, ఆశావాది లేదా నిరాశావాది విషయాలు తేలికగా తీసుకొంటాడా? తీవ్రంగా తీసుకొంటాడా?
- 5 జీవిత దృక్పథము - విరక్తి, క్రియాశీలక, పట్టుదల, పరాజయ నిరాశాభావము మొదలైనవి
- 6 భావాలు (complexities) - అభిప్రాయాలు, నిషిద్ధాలు, మూఢ విశ్వాసాలు, దిత్తవృత్తి
- 7 దాహిక (extrovert), అంతర (introvert), మధ్యస్థ (ambivert) తత్వాలు
- 8 శక్తిసామర్థ్యాలు, నేర్చిన భాషలు, తెలివితేటలు
- 9 గుణగణాలు - ఉపశక్తి, నిర్ణయశక్తి, అభిరుచి, సమతా
- 10 సారాంశము.

భావము

పాత్ర చిత్రణము

మొదటిదశ

నాటక రచయిత “వ్యాసన” పాత్రను సజీవంగా రంగస్థలంపై చిత్రికరించే ప్రయత్నంలో, పాత్రను విశ్లేషించి చూసుకొని ఆ ఆకారస్వభావవిశేషాలు నటునిచేత ప్రకటింప జేయటం దిగ్భకత్వ విమలలో ముఖ్యమైనది ఈ స్వభావ విశేషాలు సమగ్రంగా రెలుసుకోవటంకోసం నాటకమంతా తుజ్జంగా చదవవలె ఆ పాత్ర ధరించేనటుని-నాటకమంతా చదివిన తరువాత-కింది ప్రశ్నలు వేసుకొమ్మని చెప్పవలె

- 1 నాటకంలోని ఏ భాగము తనను ముఖ్యంగా ఆకర్షించినది?
- 2 ఏ పాత్రమీద తనకు సానుభూతి కలిగింది?
- 3 నాటకంలోని ముఖ్య పాత్ర లేమిటి?
- 4 నాటకంలోని ఏ పాత్రలు తనను ఎక్కువగా చలంప జేసినవి ?
- 5 తాను గురించవలసిన పాత్రకు, నాటకంలోని తక్కిన పాత్రలకు గల సంబంధ బాంధవ్యలేమిటి? తన పాత్రకు సన్నిహితంగా ఉండేవేవి ? వైరుధ్యం గలవేవి?
- 6 నాటకము అందించే సందేశ మేమిటి ?
- 7 నాటక కథాసంవిధాన మేమిటి ?

ఈ విధంగా, తాను, నాటకాన్ని ఎరిగిలించిన తరువాత నటునిచేత కూడ పరిశీలంప జేయవలె ఈపాత్ర క్రితో నటుడు తన పాత్రచిత్రణము రూపొందించు కోవ దానికి స్వభావ స్వరూపాలు ఎన్నిక చేసుకోవటానికి ఈవిధమైన పరిశీలన ఎంతో సాయపడుతుంది నాటకంలోని ప్రతి ఒక్కతేక పాత్ర బాధ్యత ఎమిటో, సమష్టిగా ఇతర పాత్రలతో ఈ బాధ్యత ఎట్లు నిర్వహింప ఎడవలెనో బోధపరచవలె

రెండవ దశ

దర్శకుడు మొదటి దశలోని అంశాలన్నీ పటిసటులు మనస్సులకు పట్టించుకునేటందుకు తగిన వ్యవధి ఇయ్యవలె తర్వాత మొదటి దశలో నూచించిన అభిప్రాయాలు సరితయిచడా, కాదా? అనే సూక్ష్మ పరిశీలన చేయవలె రచయిత ఇచ్చిన సూచనలను బట్టిగాని, సంభాషణలను బట్టిగాని పాత్రల విషయమై కింది ప్రశ్నలు ఆధారంగా పాత్రల స్వభావస్వరూపాలు నిర్ణయించవలె.

1 అతడెందుకు ఈ పని చేస్తాడు?

2 అతడిట్లు మాటాడటానికి కారణ మేమిటి?

మొదట చెప్పినట్లుగా పాత్ర బాహ్యకార లక్షణాలు కూడా నిర్ణయించవలె

మూడవ దశ (పాత్రల సూక్ష్మ పరిశీలన)

ఇంత జరిగినా, ఇంకా చేయవలసింది చాలామిగిలి ఉంటుంది ఇందుకు ఇంకా సూక్ష్మపరిశీలన జరగవలె నాటకంలోని దృశ్యాలు విభజించ బడినప్పుడు, అట్టి ప్రతి విభాగానికి ఒక ఉద్దేశము ఉంటుంది ఆ విభాగంలో పాల్గొనే పాత్రలు చేయవలసిన పని ఉంటుంది ఇట్లా ప్రతి విభాగానికి ఉన్న పనిని బట్టి, సంభాషణల వెనకఉన్న మనస్తత్తి బోధపడుతుంది వీటన్నిటి సమష్టి పరిరంగా నాటక ముఖ్యోద్దేశము, ఎంతి పాత్రయొక్క ఉద్దేశము స్పష్ట పడతాయి ఒక్కొక్క పాత్రకు విభిన్నమైన ఉద్దేశాలు ప్రకటించే అవసరము ఉండవచ్చు అప్పుడు ప్రధానోద్దేశ మేమిటో తెలుసుకోవడం కష్టము ఈ సమస్యను దర్శకుడు సక్రమంగా పరిష్కరించినపుడే నటీనటులు తమ పాత్రలకు న్యాయము చేకూర్చగలరు దర్శకుని ఈ కృషి పుస్తక విమర్శవలె బల్ల దగ్గర కూర్చుని సాధించే దేగాక పాత్ర ఏ విధంగా నడవవలెనో, ఏ స్వభావ వికారాలు (mannerisms) ఏ ఆంగవిశ్యాసాలు పాత్ర ప్రకృతికి అనుగుణంగా ఉంటాయో ఊహించి నటీనటులు చేత అభ్యాసము చేయించవలె

ఈ అభ్యాససాధన పూర్వాభ్యాసాలతో మార్పుకు వీలుగా ఉండవలెనే గాని, మార్పుకు వీలులేని పద్ధతి వనికీరాదు

13 | పూర్వాభ్యాసము—I (Rehearsals)

పూర్వాభ్యాసము దర్శకుని అతిముఖ్యమైన వ్యక్తిగత బాధ్యత
పూర్వాభ్యాసముల రకాలు—

1. ప్రయోగానికి (experiment) అవకాశము కల్పించడం

2. నటీనటులకు నాటకంలోని సంభాషణలు, చలనము, అభినయము, చలనచిత్రము మొదలైనవి నాటకంయొక్క అంతరార్థాన్ని బోధించటం

3. అన్నివిధాలా ప్రయోగాన్ని పరిదర్శనస్థాయికి (Production) తీసుకురావడం, ముగియ దిద్దడం

కాకా హితులు వివాదాత్మకంగా, పరిరక్షణముకాని విజ్ఞానము కలవాడూ, అతని ముఖాభిమానానికి దర్శకుడు ప్రయోగాలు (experiments) పరిమితంగా పూర్వాభ్యాసానికి ముందో, మధ్యనో చేసుకొంటూ ఎక్కువ కాలము దోహదం చేయగల విద్వత్సహజానికి వినియోగించవలె

ఏదైనా ఆశ్చర్యచేయనవసరంలేకుండా, దర్శకుడు ముందుగానే తిరిగివచ్చే ప్రత్యామ్నాయ ప్రకారము కార్యక్రమము రూపొందించుకొని, నటీనటులకు, సాంకేతికవిజ్ఞులకు, సహాయకులకు తెలియజేయవలె ఈ కార్యక్రమము నాటక స్వభావాన్నిబట్టి, దానికి అనుబంధించిన ప్రదర్శన పద్ధతులనుబట్టి ఉంటుంది. తక్కువ పాత్రలతోకూడిన నన్నివేళలు ఎక్కువగా ఉంటే, ఆ నన్నివేళలను విడివిడిగా ఆ పాత్రలచేత చేయించి, వరసక్రమంలో పూర్వాభ్యాసం ఆఖరు దశలోచేయవచ్చు ఇందువల్ల చిన్నపాత్రలున్న నటీనటులు అనవసరంగా రావలసిన వివిధ తప్పులుంటే అట్లాగాక ఎక్కువ నన్నివేళలలో ఎక్కువ పాత్రలుంటే ఈ పద్ధతి అవసరంలో కష్టము దుస్తుల ఆదంబరము ప్రాముఖ్యము వహించే నాటకాలలో దుస్తులతోకూడిన పూర్వాభ్యాసాలూ, దీపనము మొదలైన హంగుల మీద ఆధారపడే నాటకాలకు వాటితోకూడిన పూర్వాభ్యాసాలూ ఎక్కువగా చేయ

వలసి ఉంటుంది అట్లాగే సంభాషణప్రధానమైన నాటకాలలో వ్యక్తిగత వాచిక శిక్షణమీద ప్రత్యేక శ్రద్ధ అవసరము

సామాన్యంగా, ప్రదర్శించే నాటకాన్ని చిన్నచిన్న సన్నివేశాలుగా విభజించి (blocking out) అవి పూర్వాభ్యాసాలలో విడివిడిగా అభ్యాసము చేయవలె దీనివల్ల తక్కువ సంభాషణలున్న పాత్రధారులకు అనవసర కాల వ్యయము తప్పించబడితే, అవసరమైన పాత్రధారులకు మరింత పటిష్ఠంగా శిక్షణ ఇచ్చే అవకాశ మెక్కువ దొరుకుతుంది ఈ ప్రత్యేక వ్యక్తిగత శిక్షణ నటు విద్యార్థులలోను, ఔత్సాహికులలోను మరింత అవసరము సామాన్య పూర్వాభ్యాసాలలో దర్శకుడిచే సూచనలు అర్థమవుతున్నాయి, తర్వాతి పూర్వాభ్యాసాలలో ఆ సూచనలనుబట్టి మార్పు తెచ్చుకొనే శక్తిసామర్థ్యాలు సాధారణంగా ఈ రకంనటీనటుల కుండవు దర్శకుడు పూర్వాభ్యాసాల ప్రారంభానికి, ప్రదర్శన చేదీకి మధ్య ఉన్న వ్యవధినిబట్టి, ఒక నిర్దిష్ట కార్యక్రమము రూపొందించు కోవలె

మొదటి పఠనము (First Reading)

నాటకము చదవటం పూర్వము మొదలుపెట్టేముందు - నాటకము పూర్తిగా నటీనటుల ఎదుట చదవటం అవసరమని భావిస్తారు ఇది అవసరమా? కాదా? అనేది పరిస్థితులనుబట్టి ఉంటుంది అప్పుడు స్త్రీలు లేక నటీనటులు వారివారి పాత్రలు మాత్రమే వ్యాసుకొన్నప్పుడు, ఈ రకంగా నాటకము చదవడం వారు ఆ నాటకాన్ని వారివారి పాత్రల దృష్టితోనేగాక సమగ్రంగా అర్థము చేసుకోవటానికి ఎంతో సాయపడుతుంది ఈ ఉద్దేశంతో నాటకము చదివి నప్పుడు అది పూర్వాభ్యాసంవలె జరగకూడదు నటీనటుల స్థలనిర్దేశ సూచనలు అక్కరలేదు అట్లాగే నటీనటులే ఆ యా సంభాషణలు చదవనక్కరలేదు తెలిసి చక్కగా చదవగలిగినవ్యక్తి - సాధ్యమైతే రచయిత - నాటకాన్ని చదవవలె నాటకంయొక్క అర్థాన్ని గురించి తప్ప అద్భుతములు, అవరోధాలు వనికి రావు చదవటం పూర్తి అయిన తరువాత ఇష్టాగోష్ఠి చర్చకు తగిన కాలము కేటాయించుకోవలె

అప్పుడు స్త్రీలుంటే, నటీనటులకు ఈ ప్రథమ సమావేశానికి తగినంత ముందుగా ఒక్కొక్క నాటకప్రతి ఇచ్చి, నాటకాన్ని వారు చదువుకొని, లక్షణ నిరూపణ చేసుకొని, చర్చకు అవసరమైన అంశాలను గుర్తించుకొని

మననదిగా చెప్పవలె కేవలము తమ పాత్రలవిషయమే తెలుసుకోదలచి, నాటక స్వరూపము సమగ్రంగా తెలుసుకోనక్కరలేదని భావించే నటీనటులు ప్రయోగానికి అవరోధాలవృత్తాదు నాటకము సమష్టి కళగా రూపొందినప్పుడే అది పరిపూర్ణత పొందుతుంది శ్రతి పాత్రధారికి నాటకవృత్తి ఇచ్చినప్పుడు, ఈ రకమైన పరన మవనరమా? లేదా? అన్న ప్రశ్న నాటక స్వభావాన్నిబట్టి ఉంటుంది నాటకంలో స్థూలంగా ఆర్థముకాని అంతర్గతభావాలున్నందర్బంంలో ఈ రకమైన పరనము తప్పనిసరి అవుతుంది తగినంత వ్యవధితేనప్పుడు, నాటకము మరిగా చదవగలవ్యక్తి తెన్నుడు ఈ వ్యయస్సము విరమించుకోవచ్చు

తొలి పూర్వాభ్యాసాలు

పైన సూచించినట్లు నటీనటులుగాని, వ్యక్త్యకవ్యక్తిగాని నాటకము చదివిన తరువాత దృశ్య విభజనపద్ధతి (blocking out) ప్రారంభమవుతుంది దర్శకుడు తన వ్యయోగ ప్రణాళికను, ముందుగానే సద్దముచేసుకొంటే ఈ కార్యకలాపము మరింత సమగ్రంగాను, సాఫీగాను నడుస్తుంది కదలికలు, స్థల నిర్దేశాలు, రంగికార్యకలాపాలు స్థూలంగా నిర్ణయించుకోవలె

దర్శకుని ప్రణాళిక చక్కగా రూపొందినప్పుడు— మొదట, దృశ్యాలలోని ప్రవేశనిష్క్రమణాల ఏర్పాటును, రంగస్థలంపై ఉపయోగించే పరికరాల స్థానాలను, రంగస్థల ఏర్పాటును, దర్శకత్వానికి ఉపయోగించే పరిభాషను— ప్రయోగంలో ఎనిచేస్తున్న అందరికీ దర్శకుడు తెలియజెప్పవలె

మొదటి పూర్వాభ్యాసమునందీ నటీనటులు రగి కదలికలను అనుసరిస్తూ అవి వారి మనస్సుకు పట్టేటట్లు చేయగలగడము నటీనటులు కూర్చుండిఉండే దర్శకుని సూచనలు వ్యాసుకోవటం, సంభాషణలు కంఠతః వచ్చినతరువాత కదలికలు ఆదరణలో పెట్టటం మరొకపద్ధతి

చాలా సందర్భాలలో మొదటిపద్ధతి మంచిది కాని అవలంబించే పద్ధతి ఏదైనా, దర్శకుడు చెప్పే సూచనలన్నీ వారి సంభాషణలన్న కాగితాల మీద స్పష్టంగా— కదలికలు, స్థానాలు, నటప్రక్రియలు, రంగవ్యాపారాలు, సంభాషణలోని ప్రత్యేకవిరామాలు, ప్రాధాన్య మివ్వవలసిన మాటలు — నిర్దిష్టంగా వ్యాసుకోవడం ముఖ్యము దర్శకుడు ఈ పద్ధతియొక్క ప్రాముఖ్యాన్ని, ఉపయోగాన్ని నటీనటులకు బోధపరిచి, మొదటి కొద్ది పూర్వాభ్యాసాలలోనే కదలికలు, నటప్రక్రియలు మొదలైనవి సంభాషణలతో మేళవించి నేర్చుకొనేటట్లు

శ్రద్ధ వహించవలె నటినటులు ఈ విధంగా పూర్వాభ్యాసము చేసేటప్పుడు, వీలై సంతవరకు రంగస్థలమీద ఉండవలసిన కుర్చీలు వగైరాలను సరిఅయిన స్థానాలలో ఉంచి, ప్రవేశద్వారాలు నేలపై నుద్దగీతలద్వారాగాని, రెండు కుర్చీల మధ్య ఎడము ఉండటంద్వారా గాని సూచించవలె నటినటులు తమ పాత్రల సంభాషణలు చదువుతూ, దర్శకుని సూచనల ప్రకారము స్థానాల మార్పును రూపొందించవలె దర్శకుడు ఎప్పటికప్పుడు అడ్డుబగిలి, ఇవ్వవలసిన సూచన లిస్తూ, ఆ సూచనలు నటించుటలు తమ ప్రతులలో వ్యానుకొనే ప్యవధి ఇవ్వవలె ఈ దశలో నాటకంలోని వరసకృమము సాధించటం ఆర్టిస్టు ముఖ్యము కాదు శ్రద్ధతో పరిపూర్ణత సాధించడానికి ఎంతో వ్యవధికావలె ఇది సాధింపబడిన రరవాత, పూర్వాభ్యాసాలు మరింత శీఘ్రంగా, నాపీగా, నిర్దుష్టంగా, ఉత్తమ ప్రమాణాలతో జరిగే అవకాశము వృద్ధి అవుతుంది ఏకముఖత్యంవల్ల గాని సరిఅయిన ఫలితాలు రావు ఇది నటినటుల, దర్శకుని నిరంతర సాహచర్యంవల్ల సాధింపబడుతుంది సాయంకాలంమాత్రమే లేదా, ప్రత్యేకదినాలలో మాత్రమే ఈ వ్యాసంగానికి సావకాశమున్నప్పుడు మరింత శ్రద్ధ, దీక్ష అవసరము అప్పుడు రోజుకొక దృశ్యము పూర్వాభ్యాసము చేయవలె అన్ని దృశ్య భాగా లకు దర్శకుడు సూచనలివ్వవలె మొదటిదశ పూర్వాభ్యాసాలలో నటినటులు సహృదయతతో చేసే సూచనలు, విమర్శలు దర్శకుడు స్వీకరించి, చర్చించి నటినటులకు తృప్తికలిగింది వారిని సమాధానపరచవలె తన ధోరణికి, నటీ నటుల ధోరణికి పాత్రల స్వభావప్రకృతులను గురించిగాని, ఇతర విషయాలను గురించిగాని భేదాభిప్రాయము గలిగినప్పుడు వారి సందేహాలు సహనంతో తృప్తి కరంగా నివారణ చేయవలె కేవలము ఓకరిద్దరు నటినటులకు సంబంధించిన సమన్య వచ్చినప్పుడు దాని పరిష్కారం కోసము ఎక్కువకాలము వ్యయము చేయకుండా, పూర్వాభ్యాసము సాగించి, తర్వాతి పూర్వాభ్యాసంలోపున అందుకు సంబంధించిన వ్యక్తులతో చర్చలుచేసి, ఆ సమన్యను పరిష్కరించవలె. ఈ దశలోని పూర్వాభ్యాసం ఉద్దేశము - నటినటులు వారివారి పాత్రలను అర్థముచేసు కొనేటట్లు కొన్ని నిర్దుష్టమైన సూచనలు ఇవ్వటంమాత్రమే

ప్రేమ సన్నివేశాలు, ఇబ్బంది కలిగించే కష్టమైన ఇతర సన్నివేశాలు ముఖాలు పూర్వాభ్యాసాలలోగాక, ముందుగా ఆ నటినటులచేత ప్రత్యేకంగా

అభ్యాసము చేయించి అనంతర పూర్వాభ్యాసంలో (continuous rehearsal) చేర్చబడవలెనని వారి భంగిమలు, కదలికలు, సంభాషణలు క్రమబద్ధమై ఆత్మ విశ్వాసము చేకూర్చి ధైర్యంగా అందరి ఎదటా నిర్దుష్టంగా చేసే అవకాశము కలుగుతుంది

మొదటి సమీక్ష

పైపద్ధతిన రెండు మూడుసార్లు నాటకము పూర్తిగా పూర్వాభ్యాసము చేసిన తరువాత, అప్పటి వర్సిటి సమీక్షించుకోవటం ఉచితంగా ఉంటుంది ఈ దశలో నటులు తమ సంభాషణలు పూర్తిగా కంఠస్థము చేసి ఉండకపోవచ్చు వారు తమ పాత్రల స్వభావస్వరూపాలను అర్థము చేసుకొనడంలోను, సమష్టి కృషిపూర్వకమైన ఆంగికవాచకాభినయాల సమన్వయప్రయత్నం (Co-ordination of speech and movement) లోను ఉంటారు ఈ సమీక్ష సమావేశంలో దర్శకుడు నటీనటుల సంభాషణలు తిరిగి తీర్చి, జవాబులు చెప్పి, వారిసూచనలు విని, నాటకంలోని అంతర్గత భావాలను స్థూలంగా చర్చించవలె నాటకభావ ప్రాధాన్యము ప్రయోగంలో నీరసపడి పోయేందుకు ప్రయత్నాలు కేంద్రీకరింపబడవలె నటీనటులలో లభ్యమయ్యే సామర్థ్య విశేషంవల్ల, సాంకేతిక విలువల సాధనకున్న అవకాశాలవల్ల, ఏదీ ప్రయోగంలో సాధ్యమో, ఏదీ అసాధ్యమో నిర్ణయించుకొని దర్శకుడు తన ప్రణాళికను అవసరంపట్ల మార్పుకొని సరిచేసుకొని, భావపరచుకోవలె నిరుపయోగాలు అర్ధరవాతాలు అయిన కదలికలు- నటీనటులకు అవి పూర్తిగా అలవాటై మాన్యువీలు కాని పరిస్థితి ఏర్పడకముందే దర్శకుడు మాన్యువలె నటీనటుల ప్రతికదలిక సరళంగాను విశిష్టంగాను, అర్థయుక్తంగానూ ఉండవలెనేగాని అనిశ్చితత్వం (hesitation) లోను, సంభేదపూరితం (lubful) గాను ఉండరాదు ఒక్కొక్కప్పుడు దర్శకుడు దైనిందిన కదలిక, రంగస్థలంలోని అభినయవరణ (acting area) పరిమితము కావడం వల్ల సరిగా రూపొందక, నటులు ఇబ్బంది పడవచ్చు, కాబట్టి, దర్శకుడు నటీనటుల ఇబ్బందులు తెలుసుకొని తన ప్రణాళిక మార్పుకోవలె సమీక్షద్వారా చర్చలు ముగిసిన తరువాత అవసరమైన ప్రయోగ పద్ధతులు పరిశీలించి నిర్ణయింపబడిన తరువాత, రంగస్థలంమీద, నాటకక్రమంలో పూర్వాభ్యాసాలు సాగిస్తే, నటీనటుల కంఠస్థాయి కదలికలు, దృశ్య స్వరూపము, దర్శకుడు అవగాహన చేసుకొనే పరిస్థితి ఏర్పడుతుంది రంగస్థలంపై

నటీనటులువయోగించవలసిన వస్తువులన్నీ నటీనటులువయోగించటంవల్ల, దర్శకు డూహించిన పాత్రగత రంగవ్యాపారాలు ఆచరణలో పెట్టటం వల్ల వాటి సౌలభ్య ఫలితాన్ని ప్రత్యక్షంగా పరిశీలించే అవకాశ మేర్పడుతుంది

మొదటి ఐదారు పూర్వాభ్యాసాలలోను —

1 నటీనటులు తమ సూచనలను సక్రమంగా అర్థముచేసుకొని ఆచరణలో పెట్టుచున్నారా? లేదా?

2 ముఖ్యంగా నటుడు నాటక నమస్తి కృతిలో తాను తెలుసుకోవలసిన అంశాలన్నీ తెలుసుకొన్నాడా, లేదా? సందేహాలున్నవా?—ఈ విషయాల దర్శకుడు తెలుసుకొని ఆ తర్వాత పూర్వాభ్యాసాలు నాగించవలె శృంగారంగా పైఅంశాలు జరుగుతున్నప్పుడు దిర్ఘకుడు నాటకంలర్థాన్ని అంతరార్థాన్నీ వివరంగా, సూక్ష్మంగా సమన్వయపరిచి నటీనటులకు తెలియజెప్పవలె నటీనటులు సంభాషణలు సక్రమంగా అర్థయుక్తంగా చెప్పేట్లు జాగ్రత్త తీసుకోవలె నాటకోద్దేశసమన్వయంలో అందుకు విరుద్ధమైన వ్యక్తిగత భావాలు నటీనటులలో స్థిరపడకముందే వారిని సక్రమధోరణిలో పెట్టవలె సంభాషణలలోని భావార్థాలను బోధ పరిచేటందుకు అవసరమైన పృశ్నలు చేయవలె సంభాషణల ప్రాముఖ్యాన్నీ, ప్రలేకోద్దేశాన్నీ ఉచ్చారణవల్ల, గమనవేగ వైవిధ్యం వల్ల, రంగవ్యాపార-అభినయాల సమన్వయంవల్ల- ఎట్లు చక్కటింపవలెనో వివరించవలె నాటకంలోని ప్రతినంభాషణ యొక్క అర్థము, అది పాత్ర ఎమనస్థితిలో చెప్పినది దర్శకుడు నటీనటులకు తెలియ చెప్పి వారి అభినయము అందుకు అనుకూలంగా రూపొందేట్లు శృద్ధ వహించవలె

14 | పూర్వాభ్యాసము - మెరుగులు దిద్దడం (Rehearsals - Polishing)

ఔచిత్యాహిక ప్యయోగాలలో మెరుగులుదిద్దే పూర్వాభ్యాసాలకు వినియోగించేది సర్వసామాన్యంగా చాలా తక్కువకాలము దీనికి కారణము ప్రదర్శనలెక్కువ పడటానికి అవకాశాలు లేకపోవటం, అంతేకాదు, బోధించడం, నేర్చుకోవటం అనే మొదటిదశలో పూర్వాభ్యాసాలకే ఎక్కువ వ్యవధి వినియోగించడం జరుగుతుంది దర్శకుడు కొన్ని పూర్వాభ్యాసాలను, మెరుగులు దిద్దడానికి తేటాయించవలె ఇట్టి ఆభ్యాసాలకు కొంతమంది సహృదయ విమర్శకులను ప్రేక్షకులుగా పిలవడం మంచివిధ్ధతి ప్రేక్షకులుండటంవల్ల నటీనటులు తమ బాధ్యతలను మరింత హెచ్చరికతో నిర్వర్తించేఅవకాశమేర్పడుతుంది ప్రదర్శనలోని ముఖ్యసమస్యలు - మొదటిది నాటక గమనవేగము రెండవది సంభాషణలు వినిపించే స్థాయి ఈ రెండింటిలో లోపము ఉండడం సర్వసామాన్యంగా జరుగుతూఉంటుంది సంభాషణస్థాయిలో లోపానికి కారణము సంభాషణలు పూర్తిగా కంఠస్థము కాకపోవటం దీనివల్ల సక్కునటుని అందింపుమాటలు (cue) వెంటనే అందుకోలేక పోవటం, దానిపరిణామంగా, నాటక గమనవేగము (pace) తగ్గిపోవటం జరుగుతుంది

మామూలుగా జరిగేది రామరావు సంభాషణ చెప్పి ఆగుతాడు, ఆ తర్వాత చిన్నవీరామము, ఆ తర్వాత సంభాషణ సుబ్బారావుది, అతడు మెలకువ తెచ్చుకొని తన సంభాషణ చెబుతాడు

నిత్యజీవితంలో ఇట్లా జరగదు ఈ విరామము రాదు చెప్పే జవాబు ప్రత్యేకంగా ఒత్తి శక్తిమంతంగా చెప్పవలసి వచ్చినప్పుడుగాని, సందేహము కలిగి నప్పుడు గాని మాత్రమే విరామముంటుంది తక్కిన సందర్భాలలో సంభాషణ చకచకా నడుస్తుంది ఒక్కొక్కసారి, అవతలమనిషి మాటలు పూర్తి కాకుండానే అతడు పూర్తి చేయవలసిన మాటలు మనమే ఊహించుకొని, తక్కువ మధ్యనుంచే మన సంభాషణ ఆరంభించటం కూడా జరుగుతుంది ఒక్కొక్కసారి

మధ్యలో అడ్డుకొట్టి మనము మాటారటంకూడా సామాన్యమే రంగస్థలం మీద కూడా సహజత్వం కోసము ఈ పద్ధతే అవలంబించవలసి వస్తుంది

కాగా, నిత్యజీవితంలోకన్న ఈవేగము ఎక్కువగా ఉండవలెనే కాని, నాటకీయంగా అవసరమైతే తప్ప, తగ్గకూడదు కాబట్టి సంభాషణల మధ్య విరామాలు లేకుండా సాగించవలె నటనస్థాయి పెరుగుతుందని, ప్రదర్శన సాఫీగా నడుస్తుందని నటీనటులకు తెలియజెప్పి, ఈ దశలో వారిని సందర్భాను సారంగా గేలిచేసి, దబాయించి, బుజ్జగించి, వారి సంభాషణలు కంఠతః వచ్చేటట్లు చేసి, సంభాషణల మధ్య అనవసర విరామాలు రాకుండా దర్శకుడు జాగ్రత్త పడవలె దర్శకునివల్ల సక్రమ శిక్షణను అభ్యసించిన నటులు సంభాషణలూ సంభాషణలూ మధ్య ఏవిధమైన విరామము రానీయకుండా ప్రదర్శన నడుపుతారు కాని ఇట్లా చేయటంలో కూడా కొంత జాగ్రత్త అవసరము ఒక్కొక్కసారి ఎక్కడ నటుని చివరిమాట స్పష్టంగా పూర్తిగా ప్రేక్షకులకు వినబడలేగాని లది అర్థంకాని పరిస్థితి ఉండవచ్చు ఇంతేగాక, ఆవాక్యం స్వభావస్వరూపానూ వారి అప్పటిమనఃస్థితి, పక్క పాత్రకు, మాటాడేవాళ్ళకు నాటకంలో ఉన్న సంబంధమూ కూడా దృష్టిలో ఉంచుకోవలె ఆలోచనలో ఉన్నపాత్ర, మందకోడితనము స్వభావ ప్రకృతిగా గలిగిన పాత్ర ఇచ్చే జవాబులు - ఆతురంతోను, ఉత్సాహంతోను, విసుగుతోను, చిరాకుతోను, కోపంతోను కూడి ఉన్నపాత్ర ఇచ్చేటంత తొందరగా ఉండవు ఇంతేగాక, పాత్రల మధ్యనిఉన్న అంతస్తుల తేడాలుకూడా దృష్టిలో ఉంచుకోవలె యజమాని నౌకరుమాటలు అడ్డుకొట్టవచ్చును, కాని, నౌకరు యజమానిమాటలు సాధారణంగా అడ్డుకొట్టటం అసహజంగాను, అనమంజనంగాను ఉంటుంది అదేవిధంగా హోదా, వయస్సు, నాంఘికస్థాయి, ఉద్యోగము, ఆర్థిక స్థితిమతలలోఉండే తేడాలుకూడా గమనించవలె

ఒక్కొక్కసారి రచయిత ఉద్దేశపూర్వకంగా సంభాషణ అడ్డుకొట్టటం నాటకంలో సూచించవచ్చు, ఇట్లా మధ్యలో అడ్డుకొట్టటం సక్రమకాల నిర్ణయంలో (correct timing) జరపటం కొత్తవారికి చాలా ఇబ్బంది కలిగిస్తుంది

ఉదా రామారావు సంభాషణలు సుబ్బారావు మధ్యలో అడ్డుకొట్టవలసి వచ్చినప్పుడు, రచయిత వేసిన అడ్డుగీచదిగ్గర రామారావు తన సంభాషణ ఆపి, సుబ్బారావు సంభాషణకోసము ఎదురుమాస్తాడు సుబ్బారావు, రామారావు చివరిమాట పూర్తి అయినదాకా ఆగి, అప్పుడు తన నోరు తెరుస్తాడు. దీనివల్ల

చిన్న విరామ మేర్పడి, అనుకొన్న ఫలితము సాధింపబడదు కాబట్టి దర్శకుడు రామారావు తన పూర్తి సంభాషణ చెప్పే ఉద్దేశంతోనే ఉన్నా, సుబ్బారావు అడ్డు గొట్టడంవల్లనే అగిపోయినట్లు, ప్రేక్షకులకు తెలిసేటట్లు ఈ కార్యక్రమము రూపొందించవలె అందుచేత సుబ్బారావు, రామారావు చివరి రెండుమాటలు పూర్తి కాకుండానే ఎద్దంగా ఉండి, చివరిమాట ముగిసే ముగియకముందే, తన సంభాషణ ప్రారంభిస్తేనేగాని ఇది సాధింపబడదు కాబట్టి రామారావు సందర్భానుసారంగా, రచయిత వ్యాసిన మాటలేగాక, మరి రెండుమూడుమాటలు అదనంగా చెప్పేటందుకు తయారై, ఒకవేళ సుబ్బారావు అడ్డుతగలటం ఆలస్యమయితే, దాన్ని కప్పిపుచ్చేటందుకు కూడా ఎద్దపడవలె

ఉదాహరణకు రచయిత సంభాషణలు ఇట్లా ఉన్నాయనుకోండి —

రామారావు నిజమే! కాని—

సుబ్బారావు అదంతా నాకవసరం నువ్వు నేనుచెప్పినట్లు చేస్తావా? లేదా? అప్పుడు రామారావు తన సంభాషణ అవసరాన్ని అనుసరించి, అడ్డుకొట్టేదాకా ఇట్లా పొడిగించవలె

రామారావు నిజమే! కాని— నేను చెప్పబోయేది ఏమిటంటే - (అనిగాని, - లేదా) నిజమే, కాని— నేను చెప్పబోయేది పూర్తిగా విని అప్పుడు నువ్వు - సమాధానం చెప్ప - (అనిగాని) పొడిగించుకోవచ్చును

జాగుకు, అందువల్లవచ్చే అనవసర విరామాలకు, మరొక కారణము - ప్రవేశ నిష్క్రమాలతో ఉండే సంభాషణలు ఈ సందర్భంలోకూడా రచయిత సూచనలు మక్కికి మక్కిగా పాటించటం కాక, దర్శకుడు తన ఊహాశక్తిని వినియోగించడం ద్వారా, వాగులేకుండా, దృశ్యము సాధింపవలె

ఉదా రామారావు, సుబ్బారావు మాటాడుతూ ఉండగా, రంగారావు ప్రవేశించే సన్నివేశము నాటకంలో ఉన్నదనుకోండి రామారావుతో సుబ్బారావు చెప్పవలసిన సంభాషణ పూర్తి అయిన తరువాత - "రంగారావు ప్రవేశిస్తాడు" అని రచయిత వ్యాస్తాడు మక్కికి మక్కిగా ఈ సూచన అనుసరించినప్పుడు, రంగారావు నేపథ్యంలోఉండి, ఆ సంభాషణ పూర్తిగా అయిన తరువాత బయలుదేరి, రంగస్థలంమీదకు ఎచ్చి చర్చకుడు నిర్దేశించిన స్థానానికి రావలె దీనికి కొంత కాలవ్యవధి ఉండటం ఈ కారణంవల్ల రామారావు, సుబ్బారావు అంతవరకు ఐదంగా ఉండిపోవలసివస్తుంది అందుచేత దర్శకుడు కొంత ముందుగానే,

రంగారావు ప్యవేశాన్ని రూపొందించి, ఈ వ్యవధిలేకుండా జాగ్రత్త పడవలె చిన్నగడులలో పూర్వాభ్యాసము చేసేటప్పుడు, రంగస్థలంలోని కదలికకు, పూర్వాభ్యాసంలోని కదలికకన్నా వ్యవధి ఎక్కువ పడుతుందనీ, జాగుకు ఇది మరొకకారణము కాగలదనీ గ్రహించి అందుకు అనుకూలంగా ప్రదర్శనలో తమ ప్రవేశాలను సక్రమ కాలనిర్ణయంతో ప్రారంభింపజేయవలె దర్శకుడు ఈ విధంగా సక్రమ కాలనిర్ణయంతో ప్యవేశ నిష్క్రమణాలు రూపొందించటంలో అశ్రద్ధ చేస్తే ప్రదర్శనగమనము కుంటుపడి, రసభంగమవుతుంది కాలనిర్ణయం పట్ల, నట విద్యార్థులు అప్పటికప్పుడు తోచినదేదో చెయ్యటంగాక, సంభాషణలు, కదలికలు, రంగ వ్యాపారాలు మేళవించుకొని, పెక్కుసార్లు పూర్వాభ్యాసాలు చెయ్యటంవల్ల సంభాషణలలోని, పదాలేగాక, వాటి అర్థము, లయ (meaning and rhythm) మొదలైనవి బహిర్గతము చేయడానికికూడా వీలవుతుంది ఇట్లాగే సంభాషణలతోపాటు, వాటికి అనుకూలమైన భంగిమలు, సమ్మేళనము (posture and grouping) కలిపి పూర్వాభ్యాసాలు చేయటంవల్ల, సంభాషణలకు, ప్యక్రియలు (dialogue and action) మధ్య అవినాశవ సంబంధ మేర్పడి, ఒకటిగా మేళన చెంది, రససిద్ధి కలిగి, ఎదర్శన విజయవంత మవుతుంది

నటనటులచేత, నాటకగమనంలో వేగము (pace) సాధింప చేయడ మేగాక, నిత్య జీవితంలో జరిగినట్లుగా (ఒప్పుగించి నట్లుగాక) సహజంగా, పాత్ర యొక్క అంతర్గత భావాల, ఆలోచనల పలితంగా మాట్లాడినట్లు రూపొందింప చేయవలె ఈ సహజమైన స్పష్టోచ్ఛారణ (articulation) వల్లను, ఉచితమైన విరామాల (pauses) వల్లను, సక్రమ కాలనిర్ణయం (timing) వల్లను, లయ బద్ధంగా చెప్పటం (rhythmic) వల్లను, స్వరదోళనం (modulation) వల్లను సజీవమైన ముఖభావ ప్యకటన (organic facial expression) వల్లను సాధ్యమవుతుంది

ఇందుకు పాత్రయొక్క మానసిక ఉద్వేగ పరిస్థితి, (mental and emotional state), నాటక కథానాంవిధాన కృమి విజ్ఞానము, పాత్రకు పాత్రకు ఉండే సంబంధ బాంధవ్యాలను గురించిన సక్రమ భావనాశక్తి, దర్శకుడు నటు నకు కలిగించవలె నటని భావనాశక్తి (imagination) ఆత్మాశ్రయంగా (subjective) ఉండవలె ప్రేక్షకులవలె, నాటకంనుంచి వెరుపడి (పరాశ్రయంగా)

వస్తావ్యయం (objective)గా ఉండరాదు ఈ రకమైన సజీవ సృజనాత్మక భావనాశక్తి (organic creative imagination) కలిగేటందుకు, తాము ధరిస్తున్న పాత్రల అంతర్గతభావాలు ఊహించగలిగేవిధంగా దర్శకుడు నటీనటులకు కింది ప్యశ్నలవంటివి సూచించవచ్చు—

- 1 నీవు ఎక్కడనుంచి ఇక్కడికి (ఈ సన్నివేశంలోకి) వచ్చినావు ?
- 2 ఎందుకు వచ్చినావు ?
- 3 ఈ సన్నివేశ మేమిటి ?
4. ఫలానా సంఘటన జరిగినదా ?
- 5 పృథాన పరాకాష్ఠ సన్నివేశము జరిగినదా ?

6 జరిగినదానిని గురించి, ప్యస్తుతము జరుగుతున్నదానిని గురించి నీ మనఃస్థితి ఏమిటి ? నీకు సంతోషంగా ఉన్నదా ? విసుగుగా ఉన్నదా ? ఆందోళనగా ఉన్నదా ? కోపంగా ఉన్నదా ? ఆశ్చర్యంగా ఉన్నదా ? తికమకగా ఉన్నదా ? నిర్లక్ష్యంగా ఉన్నదా ? మొదలైనవి

వీటి జవాబులు నక్యమంగా తెలుసుకొంటే నటుడు తన పాత్రకు న్యాయము చేకూర్చినవాడవుతాడు అందుచేత దర్శకుడు మెరుగులు దిద్దటంలో ఈ విధమైన కృషి చెయ్యవలె

దర్శకుడు ఈ పూర్వాభ్యాసాలలో నటీనటులను వారివారి పేర్లతో, క, పారు ధరించేపాత్రల పేర్లతో పిలవటంవల్ల సరిఅయిన వాతావరణ మేర్పడే అవకాశముంటుంది సక్రమపాత్ర స్వభావ చిత్రికరణకు కావలసిన మనఃస్థితి కేవలము దర్శకుని చోదన, శిక్షణలనల్లనేగాక నటీనటుల దీక్ష, పృజ్ఞకూడా తోడ్పడినప్పుడే సాధించటానికి వీలు కలుగుతుంది

దీర్ఘ సంభాషణలు

అనుభవంలేని నటీనటులకు దీర్ఘ సంభాషణలు ఎట్లా మొదలుపెట్టవలెనో, ఉద్ఘాటన, కంతస్వర వైవిధ్య నాధనలతోను, రంగవ్యాపారాల, ఉదలికల, భంగిమల జోడింపులతోను, ముఖభావ ప్రకటన, అంగ, కరవిన్యాసాలతోను సంభాషణ ఎట్లా రక్తి కట్టించవలెనో మంచి దర్శకుడు శిక్షణ ఇవ్వవలె. దీర్ఘసంభాషణలకు తగిన గితివిన్యాసాలద్వారాను, ముఖ భావ ప్రకటనలద్వారాను సాధించే సంభాషణవద్దతి ప్రేక్షక తాదాత్మ్య సాధనకు ఉపకరిస్తుంది దర్శకుడు దీర్ఘసంభాషణలు చెప్పేనటుని విషయమేగాక రంగ

స్థలంపై ఆ సమయంలో ఉన్న ఇతర నటీనటుల రంగవ్యాపారభావప్రకటన అనుకూడా, అందుకు అనుకూలంగా రూపొందించవలె దీర్ఘసంభాషణలోని, దీర్ఘ వాక్యాలను అర్థ భావయుక్తంగా విడగొట్టి, సంభాషణలోని గమనభాగాన్ని వైచిత్ర్యంతో దర్శకుడు రూపొందించకపోతే, ప్రేక్షకులకు విసుగులుగుతుంది. దీర్ఘ సంభాషణలవల్ల ఎట్టి పరిస్థితులలోనూ ప్రేక్షకుల ఆసక్తి తగ్గరాదు.

ప్రత్యేక సన్నివేశాలు, పరిస్థితులు

నాటకంలో నవ్వుల పునక్తి వచ్చినప్పుడు, దర్శకుడు ఆ విషయమై ప్రత్యేక శ్రద్ధతీసుకోవలె రచయిత నవ్వును సూచిస్తూ "హా | హా | హా |" అని వ్యాసనప్పుడు, నటుడు తు చ తప్పండా "హా | హా | హా |" అంటే బాలనుకోవటం పొరబాటు ఆ నవ్వు ఆ సందర్భాన్నిబట్టి, పాత్ర వ్యక్తిత్విబట్టి, శ్రీ పురుష భేదాన్నిబట్టి పాత్రల మధ్యఉండే అంతస్తుల తేడాలనుబట్టి రూపొందించవలె రచయిత వ్యాసన పొడిమాటలనుబట్టి నటీనటుల నవ్వులు, ఏడ్పులు సృష్టించకూడదు ఈ రెంటిలోను దర్శకుడు 'అతి' లేకుండా జాగ్రత్తపడితే తప్ప లేకుంటే రసభంగమయ్యే అవకాశాలు ఎక్కువగా ఉంటాయి నటీనటులకు వీటి విషయమై దర్శకుడు ప్రత్యేకశిక్షణ ఇచ్చి, అవి సహజంగాను, సందర్భోచితంగాను ఉండేట్లు జాగ్రత్తపడవలె, ప్రత్యేకమైన ముఖ్యసంభాషణలు, దీర్ఘ సంభాషణలు, నవ్వులు, ఏడ్పులు, ప్రేమ సన్నివేశాలు, కలహ సన్నివేశాలు విడిగా పూర్వాభ్యాసముచేస్తే ఫలితాలు బాగుంటాయని దర్శకుడు గమనించవలె ఇంతచక్కని ప్రణాళిక, కార్యక్రమము రూపొందించినా, సాధారణంగా, నాటకంలోని కొన్నిభాగాలు, దర్శకునికి తృప్తికరంగా తయారవటం కష్టమవుతుంది ఇది ప్రత్యక్షప్రేక్షక ప్రతిస్పందనలోపంవల్లనా ? (lack of audience response) లేదా ప్రయోగ పద్ధతులలోపంవల్లనా ? అనే విషయము తేల్చుకోవటం దర్శకునికి కష్టమవుతుంది అందుచేత, చివరి పూర్వాభ్యాసాలకు కొంత మంది ప్రేక్షకులను పిలవటం అవసరము సామాన్యంగా ఉద్వేగపూరిత ఘట్టాలు, హాస్యఘట్టాలు ప్రేక్షక ప్రతిస్పందనవల్ల విజయవంతాలవుతాయి ప్రేక్షక ప్రతిస్పందన ఆధారంగా నటులు శ్రేణికు లవటమేగాక, ప్రేక్షకులుండటంవల్ల వారి కృషి, దీక్ష, హెచ్చరిక మరింత ఎక్కువ అయ్యే అవకాశ మేర్పడుతుంది.

మెరుగులు దిద్దటంలో దర్శకుడు కింది విషయాలలో శ్రద్ధచూపవలె.

1 నాటక ప్రారంభము, అంతము.

2. పరాకాష్ఠ సన్నివేశాలు
3. హాస్య సన్నివేశాలు
4. ప్రేమ సన్నివేశాలు
5. కలహ సన్నివేశాలు
6. దీర్ఘ సంభాషణలు
7. ఎక్కువమంది నటనటులందే సన్నివేశాలు

మెరుగులు దిద్దటానికి కొన్ని సూచనలు

1 దంభకుడు తన పృథ్వీనాథుని పూర్వాభ్యాసానికి పూర్వాభ్యాసానికి మధ్య చూసుకొని, ఆచరణలో పెట్టని అంశాలు వేరే గుర్తువ్వకుండా తర్వాత పూర్వాభ్యాసంలో నటనటులచేత ఆచరణలో పెట్టించవలె

2 దంభకుడు ప్రేక్షకాగారంలో కూర్చుండి క్రమేణా వెనకకు వెదుతూ పృథ్వీనాథుని—దృశ్యము, వాచికము మొదలైన వానిని చూసుకొని - సరి దిద్దుకోవలె

3 ప్రేక్షకాగారంలోని విభిన్న వ్యవస్థలనుంచి దృశ్యరూపచిత్రము (stage picture), రంగాలంకరణ, వ్యవస్థ నిష్క్రమణాలు, ప్రదీపనము మొదలైనవి పరిశీలించి మెరుగులు దిద్దవలె

4 దృశ్యానికి దృశ్యానికి ఎరిజామము సాఫీగా జరుగుతున్నదా లేదా ? సరిచూసుకొవలె

5 అభినయంలోను, ప్రయోగ పద్ధతులలోను, ప్రయత్న ప్రకటన (effort) బయటికి కనిపిస్తే అది మెరుగుపరిచి రూపొందించవలె

6 కదలికలలోను వ్యవస్థానిష్టమణులలోను నటనటుల భంగిమలలోను ఉండే అనవసరత్వాన్ని ఇబ్బందినీ తొలగించి ప్రేక్షక పరానుభూతి (empathy) సక్రమంగా ఉండేటట్లు కృషిచేయవలె

7 నాటక పృథ్వీనాథుని ప్రేక్షకానురక్తికేంద్రాన్ని (audience interest point) మరల్చే అన్ని ప్రక్రియలను ఎత్తివేసి, పృథ్వీనాథుని ప్రేక్షకానురక్తికి అనుకూలంగా తయారు చేయవలె

8 ప్రయోగంలో అనవసరమైన వివరాలు తగ్గించివేసి, శక్తిమంతమైన పృథ్వీనాథుని పాటవడవలె

9 ప్రయోగ పద్ధతులతో వైవిధ్యంతోపాటు నాటక ప్రధానోద్దేశ స్పష్టికరణ సరళంగా నిర్దుష్టంగా ప్రేక్షకులకు తెలిపేటట్లు జాగ్రత్తపడవలె

10 నాటకంలో సంభాషణల ప్రాముఖ్య మెక్కువైనదని దర్శకునకు తోచినప్పుడు రంగ వ్యాపారము అందుకు తగినట్లు జోడించవలె

11 ముఖ్య సంభాషణలు ప్రేక్షకులకు అర్థపూరితంగా వినిపించేటట్లు శ్రద్ధతీసుకోవలె

12 నటీనటులు ప్రేక్షకులందరికీ చక్కగా కనిపించేటట్లు పాత్ర సమ్మేళనము, కదలికలు రూపొందించవలె

13 రంగస్థలంలోని అనివార్యమైన పూర్తిగా విచిత్రమైనవికానీ టట్లు దృశ్యరంగాలంకరణామీకరణలు, రూపకల్పన మున్నగువాటిని కూడా తగ్గంగా తీర్చిదిద్దవలె

14 నటీనటుల ఉద్వేగ ప్రకటనలలో (emotional expression) అతిని అరికట్టవలె

15 నటీనటులలో ప్రేక్షకులచూరనే భావాన్ని విన్మరింపజేసి ప్రేక్షకులకోసము నటించే మనస్తాతిని పోగొట్టవలె

16 నటనలో స్థాయిని, సమష్టికృషిని ఉన్నత ప్రమాణాలలో నడిపించి నటీనటులు నాటకరసాధికిగత, తమ తమ గొప్పలను ప్రకటించటానికి చేసే నటనా విన్యాసాలను అదుపులో పెట్టవలె

17 ప్రదర్శనలో ప్రతిక్షణము నాటకగమనవేగము ఉండేటందుకు కృషి చేయవలె

18 ప్రేక్షకోత్సాహ ప్రకటన (applause) వల్ల, నవ్వులవల్ల, నటీనటులు తమ పాత్రలనుంచి పూర్తిగా విడివడకుండా (stepping out of character) జాగ్రత్తగా ఉండేటట్లు హెచ్చరిక చేయవలె

19 అభినయంలో, కదలికలలో, కార్యకలాపాల నిర్వహణలో నటీనటులు తమ కృషి, ప్రయత్నము బయటపెట్టకుండా ఎంతో నిర్లిప్తంగా, సహజంగా చేస్తున్నారనే భ్రాంతి ప్రేక్షకులకు కలిగేటట్లు ప్రదర్శన రూపొందించవలె

20 ప్రదర్శన చూడవచ్చే ప్రేక్షకాభిరుచులను దృష్టిలో ఉంచుకొని ప్రయోగపద్ధతులు రూపొందించవలె

ఈ రకంగా మొదలుగులు దిద్దటం పూర్తి అయిన తరువాత, రంగస్థలం మీద అన్ని పరికరాలతోను-అంటే పూర్తి దుస్తులు, ఆహార్యము (make up and costume), కాంతిప్రకాశన (lighting) లతో పూర్వాభ్యాసాలు చేయటం అవసరము, ఇట్టి పూర్వ ప్రయోగాన్ని దుస్తులతోపూర్వాభ్యాసము (dress rehearsal) అంటారు ఇట్లాంటివి రెండుమూడు పూర్వపూర్వాభ్యాసాలు అయిన రమ్మ వీటివల్ల ప్రదర్శనస్వరూపము దోషపడకపోగాక నటీనటులు వారు పోషించే వస్తువులు, దుస్తులు వగైరాలకు అలవాటు పడటానికి, లోపాలను సరిదిద్దుకోవటానికి ఎంతో ఉపయోగపడతాయి

ఇట్లాంటి పూర్వాభ్యాసాలలో ఎన్నో లోపాలు, అనుకోని సంగతులు సంభవించవచ్చు పరిపాటి అందుచేత దర్శకుడు నిరుత్సాహపడనక్కరలేదు ఆందోళన అంతకన్నా అవసరము లేదు వీటివల్ల నటీనటులు ప్రదర్శనలో మరింత హెచ్చరికగా ఉండి, ఆ లోపాలు రాకుండా జాగ్రత్తపడతారు

15 ప్రదర్శన

ఖర్చులు

ప్రదర్శన కయ్యేఖర్చులు నాటకస్వభావాన్ని బట్టి, అది ప్రదర్శించే ప్రదేశాన్ని బట్టి ఉంటాయి ఈ విషయము నిర్దుష్టంగా వివరించటం కష్టము కాని, ఖర్చుల వివరాలు ఈ కింది విధంగా ఉంటాయి—

1 రచయితకు పారితోషికము నాటకము ప్రదర్శించేటప్పుడు రచయితకు ఆతడు నిర్ణయించిన పారితోషికము చెల్లించటం అవసరము ఈ పారితోషికము ప్రతిప్రదర్శనకు ఇవ్వవలసి ఉంటుంది రచయిత చనిపోయిన 50 సంవత్సరాలు తరవాత ఎట్టి పారితోషికము ఇవ్వనక్కరలేదు ఈ గడువు తోపల ప్రదర్శన హక్కులు గలవారికి పారితోషికము ఇవ్వవలె

2 నాటకప్రకుల ఖరీదు ప్రతి నటికీ నటునికీ ఒక్కొక్క నాటక ప్రతిని, దర్శకునకు, ఇతర సహాయకులకు ఆవసరమైన నాటకప్రకులనూ కొని ఇవ్వవలె

3. ప్రదర్శనశాల అద్దె పూర్వాభ్యాసాలకూ ప్రతి ప్రదర్శనానికి నాటకశాలకు అద్దెతోపాటు విద్యుచ్ఛక్తికి మొదలైన ఏర్పాట్లకు సొమ్ము చెల్లించవలె

4 పరికరాల అద్దె వగైతా ప్రదర్శనకు, పూర్వాభ్యాసాలకు అవసరమైన రంగపరికరాలు, కాంతి ప్రకాశన సామగ్రి (lighting equipment), ఆహార్యము, దుస్తులు, రంగ నజ్జీకరణ సామగ్రి మున్నగువాటికి అద్దె చెల్లించవలె అంతేకాదు, తిరిగి అప్పజెప్పటానికి, వస్తువులు చేరవేయటానికి ఖర్చులవుతాయి

5 ప్రచారానికి ఖర్చులు ప్రవేశపత్రాలు, ప్రకటనలు, కరపత్రాలు అచ్చాత్తించటానికి, పత్రికా ప్రకటనలకూ ఖర్చులు అవుతాయి

6 చిల్లర యువకులు మైచెప్పివిగాక తక్కిన అన్నియులు
చిల్లరయ్యల నాదికాలో వస్తాయి

ప్రవర్తన నైపుణ్యము

ఇతర కళాకారులు, తమ కళానైపుణ్యములను కాకపోతే లేవు, లేదా కొన్ని సంవత్సరాల తరువాత చూసి ఆనందించేవారంటారని ఆశించవచ్చు. అది నాభ్యుదయం కాదు. ఈ రకమైన ఆనాభావము చిహ్నాలులకు, రచయితలకు సరిపోతుంది కాటక దర్శకులను ఈ అపకాళము లేదు అతడు ప్రేక్షకులకు, నిర్ణయించిన ప్రవర్తనకాలంలోనే, ఆసక్తి ఉత్తేజము, అనుభవ కలిగించవలె వారిని కవిత్వించి, నవ్వించి, ఏడ్వించి, ఉద్వేగానుభూతులను కలిగించి, భావనా శక్తిని రేకెత్తించి, ఉత్తేజులను చేయవలె వారికి ఉత్సాహాన్ని కలుగజేసే నాటక దృశ్యంపైనా సంభాషణలపైనా, కార్యకలాపాలపైనా, దృశ్య సమీకరణంపైనా, రూపకాలపైనా ఆసక్తి కలిగించవలె వాని ఏకాగ్రతతో ప్రదర్శన యానీ కాదాత్మలను పొంది ప్రదర్శనలో భాగస్వామ్యులై, సటికలను ఉత్తేజులను చేయవలె ఇందును అవసరమైన దీక్షాత్మక కృషి, ఆత్మ విశ్వాసము, భావనా శక్తి దిగ్భుతుడు తనలో అంతర్గతము చేసుకోవలె దిగ్భుతుడు స్థిరమైన అభిప్రాయంతో నాటకంలోని అంతర్గత బహిర్గత భావాలు, నాటక ప్రధానోద్దేశము, సంభాషణలోని అర్థము, అంతర్భాగము ప్రస్ఫుటమయేటట్లుగా, ఉత్తమస్థాయి నాటక చిత్రీకరణ అవసరమయిన కళాత్మక ఎద్దతులు అవలంబించవలె

ప్రేక్షకాభిరుచులు ఆయాసందర్భాలనుబట్టి కొన్ని అవరిపకవ్యతైశవా చంద్రలోను, మరికొన్ని పరిపకవ్య స్థాయిలోను ఉండివున్న కొన్ని ప్రేక్షక సమూహాలకు హాస్యమే ముఖ్యము కావచ్చు మరికొన్నింటికి కన్పిస్తేగాని, తృప్తినివ్వక పోవచ్చు ఇంకా కొన్నింటికి మెదడుకు మేత, వేరే కొన్నింటికి కథావస్తువు ప్రాముఖ్యము అవసరము కావచ్చు

కాని, ఈ విధంగా విభిన్న ప్రేక్షక సమూహాలు, విభిన్న అభిరుచులు కలిగిఉన్నా, అవి అన్నీ మంచివే— అని దర్శకుడు మరవరాదు దర్శకునకు కొన్నితరహాల ప్రేక్షకులేనచ్చి వారిముందు ప్రవర్తన ఇచ్చేటప్పుడు తన కుతాస

హము కలిగినంతమాత్రాన తక్కిన తరహాల ప్రేక్షకులను అసహ్యించుకోవటం, తన దర్శకత్వ జీవితాన్ని ప్రతిభనూ పరిమితము చేసుకోవటమే అవుతుంది ప్రేక్షకులు ఏ అభిరుచికి చెందినవారైనా, ప్రేక్షకులపట్ల తాను నిర్వృత్తిందవలసిన విధ్యుక్త ధర్మము - "వారిని ఆనందపరచటమే" నన్నది దర్శకుడు ఎన్నడూ మరవరాదు వారి అభిరుచులను అవమానించటంగాని, తేలిక చెయ్యటంగాని పనికిరాదు

నటనలోను, ప్రదర్శనలోను అవసరమయ్యే వైవిధ్యమే నాటక ప్రదర్శనను ప్రజాస్వామిక సిద్ధాంతాలపై నిలుపుతున్నది ప్రేక్షకాదరణ నాటక ప్రదర్శనకు ముఖ్యము ప్రేక్షకాభిరుచులకూ ప్రేక్షకానంద సాధనకూ, ప్రేక్షక శ్రేయస్సుకు సమన్వయంలేని నాటకప్రదర్శన రాణించదు అట్టి ప్రదర్శన ప్రేక్షకాదరణలేక తెరమరుగున చేరుతుంది కాబట్టి దర్శకుని కృషి అంతా ప్రేక్షకానంద సాధనకే అని మరవరాదు ప్రేక్షకులే దర్శకుని ధృవతారలు ఎట్టి సందర్భంలోను, తన నిశ్చితాభిప్రాయాలు ప్రాతిపదికగా ప్రేక్షకాభిరుచులను విస్తరించరాదు వారి మనసు రంజింపజేసి, వారికి న్యాయము చేకూర్చవలె, అట్టి ఉత్తమ ప్రదర్శనకు నిర్విరామంగా కృషి చేయవలె ఈ "ఉత్తమ" ప్రదర్శన వారి తలకుమించినదై ఉండరాదు

వర్తకుడు తా నమ్మే నరుకు నాట్యాన్ని కొనేవాని మనస్సుకు ఎట్లా వట్టిటట్లు చేస్తాడో, కొనబోయేవాడు అడిగినదిగాక, మరొకటి అమ్మటానికి ప్రయత్నం చేసేటప్పుడు వర్తకుడు ఆ వస్తువుయొక్క శ్రేష్టతను ఉపయోగాన్ని, విశిష్టతను గురించిన నమ్మిక ఎట్లా ప్రయత్నించి కలుగజేస్తాడో, అదే విధంగా, ప్రేక్షకుడాశించినదిగాక మరొకరకమైన ప్రదర్శన ఇస్తున్నప్పుడు దర్శకుడు ప్రేక్షకులకు మనస్తృప్తి కలిగేటట్లు కృషి చెయ్యవలె కొనేవారి మనస్తృప్తి వర్తకునికి ఎంత ముఖ్యమో ప్రేక్షక మనస్తృప్తి దర్శకునకు అంత ముఖ్యము ఇట్టి ప్రేక్షక మనఃప్రవృత్తిని దర్శకుడు పరిశీలించావూ, అనుభవంచావూ తెలుసుకొని తదనుగుణంగా ప్రదర్శన ఇచ్చినప్పుడే రసవత్తరమైన ప్రదర్శన సాధ్యమవుతుంది ఈ పరిజ్ఞానాన్ని పద్ధతులనూ కరతలామకము చేసుకొని, ప్రేక్షకుల మనస్సులలో ఆనందము కలిగించటమే దర్శకుని లక్ష్యము ఈ లక్ష్యసిద్ధికి దర్శకుడు నిర్విరామంగా కృషి సాగించవలె

ఇవిగాక ప్రదర్శన జయద్రుమ కౌటానికి మరికొన్ని సూచనలు—

1 ప్రేక్షకులలో కుతూహలాన్ని రేకెత్తించవలె ప్రదర్శనాధికారి, ఎక్కడనెక్కడా, కాము చూడవలసిన నాటకప్రదర్శన ఒక గడోతున్నదనే భావము ప్రేక్షకులలో ముందుగా కలిగించుచు

2 ప్రేక్షకులు ఎంతోమందియ్యటట్లు చూపుకోవలె ప్రేక్షకులు చూస్తుంటే ఆసనాలు, గ్రేడేషన్లు శుభ్రంగాను, ముఖంగాను ఉండవలె ఎంత చక్కని ప్రదర్శనమైతే ప్రేక్షకులు ఇబ్బందిగా, బాధతో చూస్తుంటే రక్షింపబడు

3 ప్రేక్షకుల ఎక్కడెక్కడ ఉండగలము జరగనివ్వరాదు ప్రేక్షకులు ఎక్కడా ఒకరినొకరు చూడకుండా అవరోధం ఉండకుండా తొలగించవలె ఎందుకంటే చాలా చాలా ఎక్కువ అందరికీ ఉంది కలిగించే కాలి ప్రదర్శన దీపాలూ పెండ్లూ కలిగి ఉండవలె రూపొకటూ అనుచులంగా ఆసనాలు ఉండవలె ఆసనంగా వచ్చినవారివల్ల ఎందుకు వచ్చినవారికి ఇబ్బంది కలరాదు తెర ఎత్తినప్పుడు తిరిగి తెర ఎడేవరకు ప్రేక్షకాగారంలోకి ప్రవేశము నిషేధించటం ఉత్తమ సూత్రము

4 రంగస్థలంలోని చాలావరకు నియమిత, సహజత్వానికి భేదపడవలె బ్రష్టండ్మెన్ రంగస్థలకళ, దృశ్యాలంకరణ (sets and decor) లెపోయి, శేషము తెలుసుకొనే ఉపయోగించినా, అవి సభ్యంగా, ముడతలు లేకుండా, కదలకుండా స్థిరంగానూ ఉండవలె అనవసరమైన పుస్తకాలు లేకుండా, రంగస్థలంమీద ఉన్న వస్తువులన్నీ నాటకానికి చిరమైన సహజ వాతావరణానికి దోహదమిచ్చేవిధంగా ఉండవలె

5 ప్రదర్శన కాలంలో ప్రారంభించబడవలె ప్రదర్శన ప్రకటించిన కాలానికి ఎంతయు ఆసక్తియు ఒక గతం ప్రారంభము కావలె దృశ్యానికి ముఖ్య భాగంకాదు ఆసక్తియు ప్రేక్షకా క్రితి, ఏకాగ్రతకు అవరోధం ని ముడతలు

6 ఎప్పుడు పట్టించుకుని, విషంగాను ఉండవలె ముఖ్యంగా ప్రవేశ నిష్క్రమణాల విషయంలో దర - కు ప్రత్యేక శ్రద్ధ చూడవలె ప్రవేశించిన

‘తరవాత’ దృశ్యంలో ఏ విధమైన నటన అవసరమో, అదేస్థాయిలో ‘ప్రవేశించటంతో’, ‘నిష్క్రమించటంతో’ కూడా నటన రూపొందవలె పాత్ర షూర్తిగా నిష్క్రమించి, ప్రేక్షకులకు కనుమరుగై పోయేదాకా, పాత్రుల సహజ సిద్ధమైన స్వభావ, గమన, వాచికాదులు ప్రేక్షకులకు కనిపించేటట్లు రూపొందించవలె నాటకంతో ప్రత్యక్షసంబంధంరెని, కేవలము ప్రకటనలు చేసే నిర్వాహకులు కూడా, తాము చెప్పేటట్లు సరికాగాను, నిర్దుష్టంగాను ప్రేక్షకుల ఆసక్తికరంగాను, చక్కగావినిపించేటట్లుగాను చెప్పవలె నటనలు తమ కృషివల్ల కలిగే వ్యక్తిగతమైన అంతు, బాధ, ఆందోళన తమ పాత్రపోషణలో కనిపించటండా మరుగుపరుచుకొని చక్కగా నటించేటట్లు చేయవలె

7 క్షమాపణలు నిష్ప్రయోజనము దర్శకుడు ఆర కృషికి తగిన మెప్పును ప్రేక్షకురిస్తారనే ఆత్మవిశ్వాసము, ఆశాభావము కలిగిఉండునచ ప్రేక్షకులకు తాను న్యాయము చేకూర్చునేపా అని, కాక ఆధైర్యపడరె తం దర్శకునిచె అపుడుంది ప్రేక్షకులు అందుకు బాధ్యులుకారు ప్రేక్షకాచరక్తి సాధించలేననే అనుమానము దర్శకునికె కలిగినప్పుడు, క్షమాపణలు చెప్పకోవటం వల్ల, సాధించగలిగేదేమో ఉండదు మీ కృషి తక్కువై, మీ ఆరోగ్యము బాగుండక, మీ నటీనటులు సహకరింక, ఇవరపరిస్థితులు అనుకూలించక కంకారుపడి, ప్రదర్శన రక్తికట్టడనే అనుమానము కలిగి ఆ పరిస్థితులు వివరించి ప్రేక్షకులకు క్షమాపణలు తెలుపుకొంటే - వారు మీ తలనిమిరి, ఓళ్ళ తట్టి, ధైర్యముచెప్పి - ‘‘ఫరవాలేదులే’’ అని మీరు ఎట్లావేసినా చూస్తారనుకొంటుం శుద్ధ పొరపాటు దానికి బదులు వారు ఇళ్ళకువెళ్ళి హాయిగా నిద్రపోవటానికి నిర్ణయించుకొంటారేగాని, ఆ నాటకము చూడరు

8 నాటకము ప్రేక్షకులకోసమే అని మరవవద్దు దర్శకుని అభిరుచులు, ప్రేక్షకాభిరుచులు ఒకటెఅయి, ప్రదర్శన ఇతరవిధాల విజయవంతమయితే అంతకన్న కావలసినదేమీ ఉండదు నాటకము ప్రేక్షకులకోసమే దర్శకుని నటీనటుల ప్రజ్ఞావిశేషం ప్రకటనకొసం వారి సరదాకోసంమాత్రమే కాదు ఉత్సాహంతోను, తెలివితేటలతోను, దీక్షతోను, సాగిస్తే నాటక చిరకర్షణ మంతదక్కని ఫలితంనూ ప్రోత్సాహాన్ని కీర్తిని ఆత్మసంతృప్తి ఇచ్చే వ్యాసంగము మరొకటి ఉండదు విశాల దృక్పథము, స్వార్థరహితమైన కృషి.

భావనాశక్తి, దీక్ష దర్శకులకు పాఠ్యమికావనరాలు ఉత్తమ దర్శకుడు తన ప్రేక్షకులను-వారు పిల్లలుగానీ, పెద్దలుగాని, నూత్న వేసుకొన్న భాగ్యవంతులు గానీ, మురికి బట్టల శ్యామికులుగానీ-ప్రేమిస్తాడు, గౌరవిస్తాడు వారికి తృప్తిని ఆనందాన్ని ఇచ్చే ప్రదర్శనలిస్తాడు వారి అభిప్రాయాలతో తా నేకీభవించక పోయినా వారితో వాదానికి దిగడు, వారిని ఎట్టి పరిస్థితులలోను విమర్శించడు ప్రేక్షకాగారంలోని ప్రేక్షకులకు దర్శకుడు నిశ్చితాభిప్రాయాలుగల నాయకుడుగా వారికి విధేయుడైన సేవకుడుగా, వారి ఊహజీవితాలలో ఆప్తమిత్రుడుగా వ్యవహరించవలె



